

### نبذة عن المؤلف؛

أستاذ جامعي، باحث في علم الآثار الإسلامية في كل من شبه جزيرة إيبيريا والشمال الأفريقي، وقد أصبح اليوم حجة في هذا التخصص، وهو عضو باحث في المجلس الأعلى للأبحاث العلمية في إسبانيا.. شارك في العديد من المؤتمرات الدولية في هذا الحقل، وكان أحد أعضاء فريق التحرير في مجلة «القنطرة» الإسبانية التي خلفت «مجلة الأندلس»، التي كانت تعنى بالدراسات العربية والإسلامية في الأندلس على مر العصور.

تتلمذ على أيدي كل من تورس بالباس وجومث مورينو، وبالتالي فهو من أبرز الباحثين في الحلقة - الجيل - التي تربط بين هذا الجيل العملاق من الرعيل الأول في مجال علم الآثار الإسلامي في إسبانيا - إن صح القول - وبين الجيل الجديد من شباب الباحثين الإسبان.

يعنى هذا الباحث بالعمل على إبراز الموروث المحلي في الموروث الحضاري العربي الإسلامي الذي كان حلقة الوصل بين أوروبا والمشرق.

من مؤلفاته: الرخرفة الأندلسية، الزخرفة الهندسية، والزخرفة النباتية، الفن الطليطلي: الإسلامي والمدجّن، عمارة المياه في الأندلس، عمارة المدن في الأندلس، عمارة القصور في الأندلس، عمارة المساجد في الأندلس، إضافة إلى الكثير من المقالات والأبحاث.

### نبذة عن المترجم:

أستاذ جامعي، درس الإسبانية بكلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، وحصل على درجة الدكتوراه من كلية فقه اللغة، جامعة سلمنقة، إسبانيا، في مجال الشعر الإسباني المعاصر، قام بالتدريس في كل من جامعة الأزهر - ولا يزال - وجامعة طنطا، وجامعة الملك سعود، ومدينة العلوم والفنون بمصر.

وهو أيضاً مترجم هوري وتحريري وباحث، نشر عدداً من الأبحاث العلمية باللغتين العربية والإسبانية، إضافة إلى ما يزيد على ثلاثين عنواناً من الأعمال المترجمة عن الإسبانية التي تتناول الإبداع الأدبي في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، غير أن أغلب جهده الترجمي تركز في مجال الفن والعمارة في الأندلس.

وفي مجال الترجمة أيضا تعاون مع مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

### قرطبة ومساجدها

عندما نتذكر قرطبة، حاضرة المغرب الإسلامي، وعاصمة الخلافة الإسلامية في عصر عبدالرحمن الناصر، يتبادر إلى أذهاننا مسجد قرطبة الجامع الذي يعتبر المسجد القائد والقاطرة المعمارية التي قادت مراحل التطور المعماري للمساجد، ومن بعدها الكنائس في الممالك الإسبانية في شبه الجزيرة الإيبيرية (إسبانيا والبرتغال) غير أننا ننسى أو نهمل بعض المساجد المهمة الأخرى في قرطبة مثل مسجد مدينة الزهراء الذي شيده عبدالرحمن الناصر في المدينة الشهيرة التي تحمل الاسم نفسه والتي تبعد عن قرطبة بضعة كيلومترات.

يتناول المؤلف في هذا الكتاب الثاني المتعلق بعمارة المساجد في الأندلس بالدراسة كلاً من المسجد الجامع في قرطبة ومسجد مدينة الزهراء؛ وبالنسبة للمسجد الأول نجده يحدثنا عن المرحلة التأسيسية، في عصر عبدالرحمن الداخل، ثم التوسعات التي تمت في عهد كل من عبدالرحمن الثاني ومحمد الأول، تأتي بعد ذلك التوسعات التي قام بها كل من عبدالرحمن الناصر وابنه الحكم الثاني ثم آخرها في عصر الوزير القوي المنصور بن أبي عامر.

وعندما يتحدث المؤلف عن عمارة مسجد من المساجد نجد أنه ينطلق من مبدأ محدد وهو أن هناك تضافراً شديداً بين العناصر المعمارية والعناصر الزخرفية بحيث لا يستطيع المرء إلا أن ينظر إلى هذين العنصرين بوصفهما كلاً واحداً لا تنفصم عراه.

الكتاب يأتي ضمن سلسلة مختارة من مكتبة جامع الشيخ زايد الكبير.







المارف العامة البيانات البيانات العام الاجتماعية العام الطبيعية والماركة الاستنباط العام والأعام الرياضية النبي والأعام الرياضية





mohamed khatab mohamed khatab mohamed khatab









mohamed khatab mohamed khatab mohamed khatab









mohamed khatab mohamed khatab mohamed khatab

عمارة المساجد في الأندلس

قرطبة ومساجدها

©حقوق الطبع محفوظة هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة) الطبعة الأولى 1432 هـ 2011 م

عمارة المساجد في الأندلس: قرطبة ومساجدها باسيليو بابون مالدونادو

#### NA385.P386612 2011 Basilio Pavon Maldonado

عمارة المساجد في الأندلس: قرطبة ومساجدها/ تأليف: باسيليو بابون مالدونادو! ترجمة: على إبراهيم منوفي – ط1 – أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011. 228 ص؛ 27x21 سم.

ترجمة كتاب: Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana ترمك: 5-815-10-89948-9948

1 - العمارة الإسلامية - إسبانيا - قرطبة. أ - منوفي، على إبراهيم. ب. العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإسباني:
Basilio Pavon Maldonado
Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana
Copyright © by Basilio Pavon Maldonado
TRATADO DE ARQUITECTURA HISPANO
MUSULMANA-VOLUMEN IV-DERECHOS CEDIDOS POR



info@kalimaae KALIMA

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 468 6314 2 971ء، فاكس: 462 2 6314 971ء



www.adach.ae ما المناف و الناك ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 300 6215 2 971ء، فاكس: 633 6330 971 4971

«إن هيئة أبوظبي للثقافة والتراث «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبر وجهات النظر الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن الهيئة».

EL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

حقوق الترجمة العربية محفوظة لـ«كلمة»

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيه حفظ المعلومات واسترجاعها دون إذن خطي من الناشر.



# عمارة المساجد في الأندلس **قرطبة ومساجدها**

تأليف: باسيليو بابون مالدونادو

ترجمة: د. علي ابراهيم منوفي

### THE SHE BACK GOVERNOUS ON CHEST

## المحتويات

7	المسجد الجامع	_
7	مدخل	- 1
13	1 – 1: المسجد الذي أسسه عبد الرحمن الداخل	
13	1 – 2 توسمات المسجد (القرن التاسع).	
14	1 - 3 التوسَّمات التي جرت في عصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني والمنصور بن أبي عامر.	
18	النقاش حول عدد الأروقة في المسجدَين الأميريين وسماتهما المعمارية والزخرفية.	- 2
21	كيف جرت عملية الاحتواء خلال عهد عبد الرحمن الثاني.	- 3
22	هدم واجهات لإقامة أخرى جديدة.	- 4
27	مدى صحة وجود مسجد ذي أحد عشر رواقاً خلال القرن الثامن.	- 5
30	ياب سان إستبان.	- 6
31	الأعمال المُقترضة التي نفذها الأمير محمد أول داخل المسجد ذي الأروقة التسعة لعبد الرحمن الداخل.	-7
49	أداء المصلِّين للشمائر أثناء عمليات توسعة المسجد.	- 8
49	المقد الحدويُّ.	- 9
60	المقود المتراكبة داخل حرم المسجد.	- 10
68	صحن المسجد في نهاية عهد عبد الرحمن الناصر،	- 11
71	11 - 1: موضوع البوائك المربية الثلاث أو الدهاليز المسيحية الحالية.	
80	11 - 2: المُثَّذَنَة الكبرى التي شيدت في عصر عبد الرحمن الثالث.	
88	11 - 3: الشُّرَّافات المسننة الحادة بالمسجد الجامع بقرطبة.	
90	11 - 4: مشكلة القراغات المخصصة للنساء.	
92	11 - 5: تبليط المسجد،	
95	التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني.	- 12
101	12 - 1: المحراب	
106	12 - 2: واجهة المحراب	
108	12 - 3: المنبر	
109	12 - 4: العقد المفصص	
124	12 - 5: عقد على شكل تاج الأسقف «Mitra»	
124	12 - 6: الأبواب الخارجية لمسجد الحكم الثاني	
135	·	
147		
160	12 - 9: عروج على قبة في ألمرية ذات مثلثات كروية	

## END STATE OF THE ONE OF THE OWN

	12 - 10: عودة إلى الأقبية القرطبية	161
	12 - 11: قبو مصلَّى بياً بثيوسا	162
	12 - 12: الزخرفة النباتية	173
	12 - 13: الأسقف الخشبية للأروقة	178
- 13	التوسعة في عصر المنصور بن أبي عامر	179
- 14	الخلاصة.	189
	المسجد الجامع يمديثة الزهراء	204
	مساجد الأحياء في قرطبة	205
- 1	مئذنة سان خوان دي لوس كابابيروس	205
- 2	مئذنة كنيسة سانتياجو	206
- 3	برج كنيسة سان لورنثو	206
- 4	مسجد سانت كلارا	207
- 5	مسجد «فونتانار» Fontanar	210
- 6	ملحق: العمارة الدينية المدجَّنة هي قرطبة	211
مسرد	لأهم المصطلحات الممارية	224

## قرطبة ومساجدها

المسجد الجامع:

1 - مدخل:

يحمل مسجد قرطبة تفاصيل تاريخ المدينة بوضوح شديد، وتتحدث المصادر العربية عن المسجد وكأنه الرمز الرئيسي للإسلام في المفرب الإسلامي، إلى جانب مسجد القيروان الذي أعلت الحونيات العربية أيضاً من شأنه، رغم الاختلاف الأسلوبي بين المسجدين؛ يقع مسجد فرطبة في نقطة طبوغرافية ليست مركزية وموروثة عن المدينة القوطية (مثله في هذا مثل مسجد القيروان)،حيث كانت هناك كنيسة سان بيثنتي، وربما كانت كاتدرائية، أو ديراً أو شيئاً من هذا القبيل؛ وخلال العصور العربية الأولى كان المسجد الجديد يقام تزامنا مع القصر ويقع إلى جواره، ومعنى هذا أن كلا المبنيين هما في مركز المدينة ولهما أسوار رومانية، ويقر بعض كتاب الحوليات العربية (النويري) ببناء سور، أو إطار مسور للمدينة في عصر عبد الرحمن الداخل عام 766م، أي قبل عشرين سنة من قيامه ببناء المسجد الجامع، الأمر الذي نقبل به، نظراً لوجود الجزء المسوُّر الكائن في الضلع الجنوبي للمدينة، استناداً إلى نتائج الحفائر التي قام بها أ.خ. مونتيخو و خ.أ. جاريجيت ماتا، ويمتد هذا السور موازياً لنهر الوادي الكبير ولحائط القبلة للمسجد في وضعه الحالي، وفي هذا الاتجاه نحو الجنوب سنجد المسجد وقد بدأ يتسع، بينما تظل المدينة حية ونابضة في الاتجاه المعاكس، وقد تأقلمت على المستطيل الموروث عن الرومان والذي كان

هو «المدينة»؛ هنا نجد أن المسجد لم يكن ملحقاً بالمدينة، ويندرج الشيء نفسه على القصر، وليس كما يمكن أن يُستخلص من الموقع اللامركزي لكلتا المنشأتين، بل كانا قلب الرقعة الحضرية حيث تقود إلى المكان الطرق والحارات طبقاً لنظام يبدو – ظاهرياً – أنه فوضوي، وهذا عكس ما يحدث في المدن القديمة، أما المساجد الأخرى أو المصليات الثانوية، خلال القرن الثامن، وما يليه، فقد زاد عددها بشكل ملحوظ (490 خلال ستوات بليه، فقد زاد عددها بشكل ملحوظ (490 خلال ستوات حكم الأمير الأول طبقاً للمصادر العربية)، وكانت منتشرة على شبكة للطرق بالمدينة، وتجاوزت أسوارها المساجد العروفة بمساجد الأرباض، وهذه المساجد أو تلك قامت على نواة لكنائس قديمة.

بمكننا أن نحدد في مخطط المدينة محاور ثلاثة مختلفة (لوحة مجمعة 1: 1) أولها A: قطاع السور الشرقي للقصر، وثانيها M: يبدأ عند المسجد الجامع، وثالثها P: فرضه الجسر فوق نهر الوادي الكبير حتى نهاية باب ليون أو ما يسمى باب اليهود، وهو محور أساسي للطرق بالمدينة الإسلامية، ويتقاطع مع هذا الأخير محور آخر هو الأفقي A: الذي يبدأ عند باب قصر أمير حتى باب آخر يحمل أسماء ثلاثة هي جبار، وطليطلة، والروم، أي التقاطع الذي نراه الآن في ميدان «تريمت». وربما كان المحور M، محور المسجد، أكثر المعاور تقليدية، وقد نشأ من جراء المفاهيم الدينية المتعلقة بالاتجاء نحو الكعبة، الجنوب أو الجنوب الشرقي المسجد، وكان المسجد يبدو وكأنه جزيرة حضرية بين الشوارع الأربعة المحيطة به، ومنذ إنشائه، تأسس على

أرصفة قابلة للتنقل فيها لها مستويات مختلفة، جرى التوصل إلى حل بينها من خلال السلالم النازلة سيراً في هذا على طبيعة الأرض المتحدرة التازلة إلى التهر، هذا الكلاشيه الذي تعرض للتعديلات الكثيرة، ربما يمكن فهمه إذا ما رجعنا إلى مسجد مدينة الزهراء في الكثير من المفاهيم، وخاصة المحيط الخارجي الذي يشبه كثيراً ما عليه المسجد الجامع بقرطبة، ففي محيطه نجد ممرات مبلطة بالحجارة في الجهات الأربع الموازية للحوائط والأرصفة والسلالم في المستويات المختلفة، والمبنى كله يقع على مرتفع من الأرض فيه انحدار ويبزغ على أعلى نقطة فيه؛ ورغم أن الشوارع الحالية المعيطة بمسجد قرطبة تعرضت لتعديلات مهمة، على يد أمبروسيرو موراليس، الذي كتب، خلال القرن السادس عشر، عن «أن المبنى الذي يرجع إلى القرن العاشر، كان محاطاً بأربعة شوارع كل منها يبلغ عرضه ثمانون قدماً، دون أن يقرب منه أي مبنى آخر، اللهم إلا إذا كان جسراً يجتاز الشارع (جسر توريخوس) صوب الدهليز ومدخل الملك ابتداء من القصر، وكان هذا الدهليز أو المريقوم على عقد واحده، والكاتب هنا يشير إلى الساباط المرتفع الذي كان للحكم الثاني، طبقاً لرواية المقرّى، وهدم خلال القرن السابع عشر على يد الأسقف مارولونس بسبب الإصلاحات والتعديلات التي جرت في القصر الأسقفي الذي يقع في القصر العربي؛ وريما يبلغ عرض هذه الشوارع التي أشار إليها أمبروسيو دى موراليس من 15 إلى 20 مثرًا (عرضاً)، الأمر الذي يساعد على حرية الحركة للمصلين الذي يفدون إليه لأداء صلاة الجمعة؛ وبالنسبة للقرب المكاني بين المسجد والقصير فإننا لا نجد نموذجاً مشابهاً إلا في سوسة (ق 9)، التي كان مسجدها الجامع بمقربة من الرياط أو المبانى الحربية الرئيسية، وهي نمطية سوف نراها في إشبيلية خلال القرن الثاني عشر، وتشير المسادر العربية، بالنسبة للقيروان، إلى أن الحكَّام الأغالبة كانوا يقيمون في قصر (دار الإمارة) كان مجاوراً لحائط

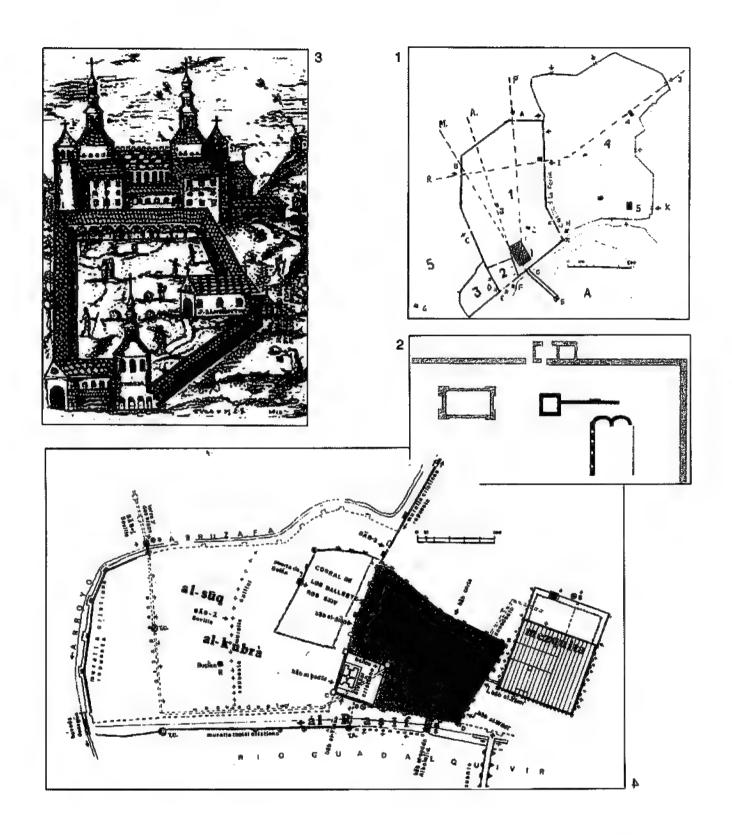
القبلة الخاص بالمسجد الجامع؛ وسوف يلاحظ القارئ في مخطط قرطية عدم التوازي بين الحائط الشرقي للقصر والفربي للمسجد في شارع تورّيخوس، ابتداء من زاوية القصر، أي أنه يشبه عنق الزجاجة (لوحة مجمعة 1: 4)، فهل يمكن إرجاع ذلك إلى أن حائط القصر كان أقدم من حائط المسجد الذي أسسه عيد الرحمن الداخل؟ تلاحظ أن القرب بين المبنيين يحمل معه تعايشاً اجتماعياً ودينياً، نراه في الساباط المند من القصر للمسجد منذ القرن التاسع، إضافة إلى ذلك فكما ورد في «أخبار مجموعة» كان أحد أبراج القصر يقوم بوظيفة مزدوجة، دفاعية ودينية، حتى جاء الأمير هشام الأول وأقام متذنة في القطاع الشمالي من الصحن؛ ومن جديد نربط بين هذه التفاصيل وبين مسجد سوسة حيث كان البرج يستخدم كمثارة للرباط خلال القرن التاسع، ولهذا لم يكن للمسجد منارته الخاصة به، ومع هذا فقد جرى، في تاريخ لاحق، إضافة قية في أحد جوانب الصحن للآذان،

اتسمت توسعة المسجد الجامع في عصر عيد الرحمن الثاني بأنها تجاوزت زاوية توريخوس Torrijos القائمة في الجهة الجنوبية وساعدت على تهيئة المكان لإقامة مقصورة للمسجد الجديد، وسأباط مرتفع للاتصال بالقصر، وهذا ما تم في عصر الأمير عبد الله (المقرّى)، وهذا المنظور نفسه هو الذي سوف يتم اتخاذه عند التوسعة الثانية التي جرت في عصر الحكم الثاني، حيث جرى هدم الساباط الأول وإقامة آخر مكانه أعلى وأضخم نظرأ لدرجة الانحدار التي عليها الشارع في هذا القطاع، نرى أن هناك وجها للشبه، معمارياً، بين الحائط الفربي للمسجد والحائط الكائن في الجهة الشرقية للقصر، إضافة إلى برج في القطاع الشمالي للسور، يتمثل في استخدام تقنية آدية وشناوي في رص الكتل الحجرية، كما نراه في الأبراج الصغيرة المضافة في كلا المبنيين المتشابهين أيضاً في المساحات، الأمر الذي يذكرنا بالأسوار ذات الأبراج التي نراها في

قصية ماردة التي ترجع إلى عصر الإمارة، الأمر الذي يوضع بجلاء الشكل الحربي الذي عليه مقاسات المسجد منذ أن تأسس وما تلا ذلك؛ تستحق هذه الملاحظات المضاهاة بالأخبار التي ترد عن المسجد والقصر من خلال الحوليات العربية، إذ يمكن أن تفسّر لنا في اختيار الأمراء مقراً لإقامتهم في الزاوية الجنوبية الشرقية من المدينة، ويقول ابن بشكوال، من خلال المقرّى، عن القصر بأنه كانت هناك مبان قديمة وآثار رائعة لليونان والرومان والقوط وشعوب أخرى أقدم من هؤلاء، وهي آثار يعجز المرء عن وصفها؛ هذا الوصف للقدّم الذي عليه المسجد يقوم على وجود أطلال غير محددة التاريخ، لكنها سابقة على العصر الإسلامي، طبقاً لصامويل دي نوس سانتوس وجومت مورينو، هي منطقة صحن المسجد، وهي آثار رومانية ومسيحية، وريما كانت قوطية (لوحة مجمعة 1: 2)؛ ثم يواصل المؤرخ العربي مشيراً إلى أن الأمراء أقاموا في قصورهم مباني عجيبة وحدائق ومتنزهات، وجلبوا لها الماء من جبل قرطبة عبر مواسير كانت تصل إلى القطاع الشمالي؛ ثم يواصل المقرّى مشيراً إلى أن القصر كان يضم مبنى مشيداً من الكتل الحجرية المترابطة بالرصاص المصهور (وهذا ما كان معهوداً خلال العصور القديمة وليس في العصر العربي)؛ واليوم لا نكاد نعرف شيئاً عن هذه الأطلال القديمة اللهم إلا إذا كانت كتلاً حجرية ضخمة مرصوصة على شكل مخدات، يمكن أن نراها في حمامات الخلفاء، في ميدان الشهداء، وهي تلاصق القطاع الداخلي للسور الشمالي لما كان القصر آنذاك.

أما المسجد، فإن الأخبار التي تثقلها الحوليات العربية تتسم أيضاً بضالتها، وتسهم بالقليل في إطار الأخبار السابقة، وهنا يشير ابن بشكوال إلى أن مكان المسجد كان هناك خندق كبير يلقي فيه أهل قرطبة بالقاذورات، وأُمر الجان بأن يردموا هذا الخندق، ذلك أنه سوف يكون مكانه بيت يذكر فيه اسم الله، وبالفعل تم ذلك وجرى بناء المسجد الجامع، ولا شك أن

هذه الرواية تتسم بالأسطورية لكنها ريما تحوى رسالة ما: أما الخبر الأكثر جدارة بالتصديق فهو أن العرب شاركوا المسيحيين في الصلاة في مكان واحد تقاسموه، هو كنيسة كانت هناك، تسمى بازليكا سان بيئتتي، حيث قام عبد الرحمن الثالث بشرائها لبناء مسجد في الكان نفسه (ابن عداري)، وهذه الصورة يربطها المؤرخون العرب بتاريخ المسجد الأموي بدمشق الذي أقيم مكان دار العبادة القديمة السماة سان خوان، (القديس يوحنًا) وعليها - أي على هذه الرواية - يثير المتخصص في النقوش الكتابية العربية، أوكانيا خيمنت، الكثير من الشكوك (بالنسية لحالة قرطية)؛ فما حدث في دمشق هو أن المقر المسمى تيمينوس Temenos، ذي الأصول القديمة كان كبيراً (هذا ما تؤكده الحفائر) لدرجة أنه كان يضم مبانى مختلفة وثنية في البداية ثم مسيحية بعد ذلك؛ ثم جاء المسلمون واستولوا على أحد هذه المبانى وحوَّلوه مسجداً وشيئاً فشيئاً تم الاستيلاء على ما بقى؛ الفرق إذن بين هذين المسجدين الحضريين هو أن ما بقي من المعبد السيحي، على المستوى الخاص بالساحة، يتسم بالغموض أو عدم الدقة، حيث نجد الأساسات وقد جرى تتبعها بشكل خاطئ في الصحن (لوحة مجمعة 1: 2)؛ وهناك بُعد آخر للقضية يتعلق بجزء من الكتل الحجرية المزخرفة، وخاصة التيجان، القوطية والرومانية، التي جرى استخدامها مرة أخرى في المبنى الأولى للمسجد والتوسعة الأولى له، حيث إن هذه القطع تنسب إلى دار العبادة المسيحية التي زالت من الوجود، كما أن الكثير من هذه القطع جرى جلبها من دور عبادة مسيحية أخرى في أنحاء متفرقة من المدينة، وهي بدورها قد زالت وحلت محلها مساجد مع مجيء المرب، ولا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كان قد تم استئجار بعضها، إضافة إلى كنيسة سان بيثنتي، دون إدخال تعديلات عليها، بغرض إقامة الصلاة، وهذا إذا ما حدث فهو أمر طبيعي، وعلى أية حال فإن هذه الأخبار تجعلنا نقبل بأن المكان الذي بين أيدينا كانت



لوحة مجمعة 1:

1: مخطط عام لمدينة قرطبة: 2: أطلال ترجع إلى ما قبل العصر العربي عثر عليها في صحن المساجد بقرطبة (طبقاً لصامويل سانتوس، رسم خ.م. برمودث): 3: رسم قديم لطائفة أوربية للكنائس حول الصحن؛ 4: الإطار الغربي للمسجد الجامع وقصر قرطبة.

فيه كنيسة وقصر في زمن القوط، أو كانا قريبين من بعضهما البعض، وهي مبان حوَّلها العرب إلى مسجد وقصر، وأمامهما كان الجسر القديم المقام على نهر الوادي الكبير، والذي أعيد بناؤه أيضاً في وقت مبكر على يد العرب.

طرح أوكانيا خيمنث تصوراً لما كان عليه مبنى كنيسة بيثنتي، وهل كان وحيداً أو مجموعة من المبائي التي تلتف حول الكنيسة؛ ويضيف هذا الخبير بالنقوش الكتابية أنه لديه شكوك بالنسبة لتقاسم الكنيسة بين المسلمين والمسيحيين، ألم يكن المبد صغيراً؟ فهناك نجد تعايشاً بين الأثنيات والأديان، وهو نموذج تكرر في طليطلة، حيث يقول ابن حيان إنه كان هناك، حتى عصر محمد الأول، مسجد جامع تمت توسعته على حساب كنيسة قريبة أو مجاورة؛ وهنا نجد أن بعض الباحثين، في مثل هذه الحالة المتكررة يسوقون نموذجاً، ويقدمون مثالاً له، هو عبارة عن رسم، يرجع إلى القرن الثامن عشر في المكتبة الوطنية بباريس، يتعلق بكنيسة ثنتولا، وهي المسماة حالياً سان ريكير (فرنسا) التي تأسست في القرن السابع ثم أعيد بناؤها عدة مرات خلال القرون اللاحقة (لوحة مجمعة 1: 3)؛ غير أن ما ورد في «أخبار مجموعة» يتسم بالحسم بالنسبة لكنيسة سان بيثنتي بقرطبة، فهى كنيسة، طبقاً لهذا المصدر، كانت تقع داخل المدينة و مكانها المسجد الجامع؛ وربما تساعدنا على فهم حالة سان بيئنتي تلك الدراسات التي أعدها كل من صامويل دي لوس سائتوس وجومت مورينو، فطبقاً لهذا الأخير، عثرفى صحن المسجد الذي شيد خلال القرن الثامن على أطلال رومانية ترجع إلى القرن الخامس، وهي عبارة عن باثكة بها كوات exedras في الأضلاع، وخمسة أعمدة ذات تيجان كورنثية ملساء تتسم بالبساطة وعدم الإتقان، وقواعد أعمدة أتيكية وأبدان أعمدة ذات حليات، الأمر الذي يمكن أن يتوافق مع رواية المؤرخ العربي ابن غالب (ق 12) (خ. بايبي) الذي يحدثنا عن أعمدة مدفونة في هذا الصحن، وقد قام صامويل دي لوس سانتوس بإعداد

كروكي لهذه الاكتشافات، لكنه لم ينشره، ومع هذا جرى وضعه في بعض الدراسات المنشورة عن قرطبة (لوحة مجمعة 1: 2)؛ ويمكن من خلال كل ما سبق القول بوجود بازليكا، ربما كانت ذات ثلاث بوائك، غير أن كل المناصر يصعب تأويلها.

إذا ما تحدثنا عن الملاقة بين المسجد والقصر، هي عصر محمد الأول على الأقل، وجدنا ابن حيان يسوق لنا أخباراً تقول إن هذا الأمير عندما انتهى من الأعمال الخاصة بالمسجد (أي إتمام إنجاز التوسعة التي بدأها والده عبد الرحمن الثاني)، توجّه إلى المسجد، منطلقاً من القصير، تصاحبه ثلة من أفراد بالأطه وكان يمتطي بغلاً مطهماً، ثم ترجّل ودخل المسجد من الباب الشمالي، للمثننة (وهنا نجد أن نص ابن حيان يتحدث عن الباب المجاور للمئذنة التي شيدها هشام الأول في الحائط الشمالي للصحن)، ولم يكن باب سان استبان قد انتهى العمل فيه حتى ذلك الحين، وهو باب يقع في الحائط الغربي للمسجد؛ ومن جانبه يشير ابن بشكوال إلى أن القصر كانت له أيواب أربعة أحدها باب الجامع، وعن هذا الباب يحدثنا جومث مورينو عن أن الأمراء كانوا يدخلون منه إلى المسجد الجامع، قبل أن يشيد الأمير عبد الله الساباط فوق هذا الجزء؛ ويضيف ذلك الباحث في معرض تعليقه على «الحوليات الملكية» أنها، أي هذه النصوص، لم تورد باب الجامع، فريما لم يعد يستخدم أنذاك، ولأنه كان قد أقيم الساباط في عصر الأمير عبد الله، ثم جرى هدمه بعد ذلك وإقامة واحد أضخم منه في عصر الحكم الثاني، حيث ظهر اسمه «ساباط المقصورة»،

عرفنا إذن ما يوجد في النطقة المجاورة للمسجد، في القطاع الغربي المطل على القصر، أما بالنسبة للقطاع المقابل، الشرق، الذي قام فيه المنصور بن أبي عامر بإدخال التوسعة التي جرت في عصره، بإضافة تسعة أروقة، فلا تحدثنا المصادر العربية عن شيء

اللهم إلا الإشارة إلى هدم المنازل، بعد تعويض أصحابها للبدء بهذه التوسمة (ابن عذاري)؛ لكن لم ترد معلومات مشابهة عن التوسّعات التي جرت نحو الجنوب والتي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني والحكم الثاني، والشيء نفسه يندرج على توسعة الصحن، أثناء حكم عبد الرحمن الناصر، في الاتجاء الماكس. ما نجده فقط، في هذه المسادر، هو الحديث عن الفراغ الضخم بين حائط القبلة بعد التوسعة التي جرت خلال عصر الحكم الثاني وبأب المدينة المطل على الجسر المقام على نهر الوادي الكبير، وهي مساحة تساوي تقريباً مساحة صحن المسجد بعد التوسعة التي قام بها عبد الرحمن الناصر، وتحدد القبلة التي أقيم حائطها في عصر الحكم الثاني ذلك القطاع الشمالي، مع إضافة الجسر أو الساباط المند بين المسجد والقصير، ومن المؤكد أن هذا الساباط كان له ثلاثة عقود نظراً لصفر حجمه (يرى جولفن أن العقود كانت خمسة)، وكانت العقود في الشارع حاملة له، بدلاً من العقد الواحد الذي يرى به أمبروسيو دي موراليس والذي يقبل به تورس بالباس؛ ومشكلة ذلك الفراغ محل الذكر هي في وظيفته وما إذا كان مخصصاً للعامة أو كان أحد ملحقات القصر، ومن هذا كانت السيطرة عليه من خلال الأبواب. وربما تساعدنا الحفائر في المستقبل في تقديم حل مقنع. وفي نهاية المطاف هناك مساحة المسجد مع نهاية القرن العاشر، وهي أنها أصبحت 22423 متراً مربعاً، أي هكتاران أو يزيد، مقابل هكتارات ثلاثة كانت عليها مساحة القصر (طبقاً للعذري) في مدينة مساحتها تتراوح بين 80 و 90 هكتاراً (لوحة مجمعة 1: 1، 4).

كان شكل المسجد، من الخارج، مع نهاية القرن الماشر يوحي بضخامة المبنى الجيد التخطيط والمصحوب بالأبراج الصغيرة في الجزء المسقوف، مع وجود المئذنة في القطاع الشمالي، وهي مئذنة أضافها عبد الرحمن الثانث، وريما لم يكن ارتفاعها يتجاوز أربعين مترًا، وهناك، إلى جوارها الحرم شبه المربع،

الذي يصل ارتفاعه من 10 إلى 11 أو 30م كحد أقصى (لوحة مجمعة 2: 1)، وبين الأبراج الصغيرة الكاثنة في الأضلاع الشرقية والفربية للمسجد نجد ثلاثة عشر بابأ إضافة إلى ثلاثة أخرى مؤكدة في الصحن، وبالتالي يصل الإجمالي إلى سنة عشر باباً، حيث نجد الباب الرئيسي للصحن مجاوراً للمئذنة (لوحة مجمعة 2: 2، 3) ومع هذا فإن المسادر العربية تؤكد على وجود سبعة عشر باباً، بما في ذلك الأبواب المخصصة للنساء، التي ربما كانت صغيرة ولا تزيد عن انتين في الجزء الشمالي من الصحن. وعندما نرى السجد من المثذنة التي شيدت في عصر الخلافة نرى أن المسجد كان فيه ولا يزال تسعة عشر قطاعاً من الأسقف الجمالونية من غرميد أحمر يفطى الأروقة، وهي مسبوقة بالصحن الذي تحفه البوائك الثلاث ذات السقف المائل لسقف حرم المسجد (لوحة مجمعة 2: 1، 4)؛ وخلال القرن التاسع وردت أخبار تشير إلى أن الصحن كانت فيه أشجار، وفى وسطه كانت هناك الميضأة التي تغذيها مياه تصل إليها من القصر عبر مواسير، ومع هذا ورد في بعض الحوليات العربية أن الميضأة كانت تتغذى، في البداية، من مياه الناعورة المقامة هناك. ويحدثنا ابن بشكوال عن أن الصحن كانت فيه ميضأة هدمها الحكم الثاني (\$)، وفي صحن السجد الجامع بمدينة الزهراء عثر على بقايا حوض من الرخام مربع الشكل؛ وابتداء من عصر المنصور كان هناك صهريج أو جُبِّ في الصحن (ابن عذاري) كان يتغذى على مياه الأمطار التي تسقط على سقف صحن حرم المسجد(لوحة مجمعة 4:2). وعودة إلى المسجد الجامع بالقيروان نرى أن تجميع مياه الأمطار كان يسير وفق تقنية مشابهة لتلك التي نجدها في مسجد قرطبة، والفارق هو أن سقف الأول كان مسطحاً (لوحة مجمعة 2: 5) وكانت المياء تصل إلى الصحن، في كلتا الحالتين، من خلال مزاريب أو كوابيل "Modillones وينتهى المطاف بالميام إلى خزانات في الصحن؛ وفيما يتعلق بتوصيلات المياه في قرطبة بمكن

القول بأنها كانت تجرى عبر فنوات تقع بين الأسقف الجمالونية للأروقة، وهي على شاكلة ما نراه في جسور المياه الرومانية.

#### 1-1: المسجد الذي أسسه عبد الرحمن الأول:

تبدأ قصة هذا المسجد مع كنيسة سان بيثنتي، حتى جاء عبد الرحمن الداخل وقرر الحصول على ذلك الجزء الذي يخص المسيحيين بعد تعويضهم، حيث خوّل لهم إعادة بناء الكنائس الكائنة خارج المدينة، والتي جرى هدمها في زمن الفزو؛ سدّد لهم عبد الرحمن الداخل مائة ألف بيزو من الذهب (قال بعض المؤرخين العرب إن هذا المبلغ هو إجمالي نفقات بناء السجد)، وبدأ هدم الكنيسة (785م)، ثم تلا ذلك إقامة مبنى المسجد (786م) وكان اتجاهه صوب الجنوب، سيراً في هذا على القاعدة المتبعة في إقامة المساجد في المشرق؛ وعلى ذلك جرى إقامة حائط القبلة في هذه الوجهة، بينما كانت أروقة المسجد مستعرضة عليه (لوحة مجمعة 3: 1 مخطط أعده تورس بالباس)، وجرى إعادة استخدام أعمدة الكنيسة وبعض دور العبادة الأخرى سواء داخل المدينة أو خارجها، وانتهى البناء في غضون عام (786 - 787م) (فتح الأندلس)، وبلغت تكلفة إقامة المبنى الجديد مائتي ألف دينار تم سدادها من الأحباس، ولم يكتمل بناء المسجد في حياة عبد الرحمن الأول، الذي توفى عام 788م، حيث جرى بعد ذلك بناء الصحن والمنارة في عصر ابنه هشام الأول (788 -796م)، إضافة إلى بناء ميضأة، نقع شرق حرم المسجد ودهليز أو دهاليز مخصصة للنساء (أو ما يسمى بالسقيفة)، وكان ذلك في الجزء الخلفي للجامع، طبقاً لرواية ابن عداري؛ وبناء على رواية ابن نظام كان المكان المذكور شمال الحرم، لكن لم يحدد فيما إذا كان عند المدخل إلى حرم المسجد، أو إلى جوار الحائط الشمالي للصحن، وهذا هو الأكثر منطقية كما سوف نرى لاحقاً.

وبالنسبة للعام الذى استغرقه بناء المسجد في عصر عبد الرحمن الداخل، يقول تورّس بالباس أنه طالما لم تظهر معطيات جديدة فإن النقاش غير مجد؛ ومعنى هذا أن هذه الفترة الزمنية القصيرة غير مؤكدة، لكنها، مع ذلك، غير مثيرة، طبقاً للباحث المذكور، وربما تمثلت المطيات في أن المسجد الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الداخل كانت فيه تسعة أروقة بدلاً من أحد عشر رواقاً كما كنا نظن، وأن العقود المتراكبة المقدة، على الشكل الذي نراها عليه اليوم، لم تكن مقامة، وجاء بها، بعد ذلك، عبد الرحمن الثاني، ثم ابنه محمد الأول من بعده. وتبلغ مساحة المسجد الذي شيد خلال القرن الثامن 2628م2، بالنسبة للحرم، وعدد أمتار مماثل في الصحن، أي أن إجمالي المساحة 5256م2، أي بمعدل نصف م2 لكل مُصَلِّ، وبالتألي يبلغ عدد المصلَّين في صلاة الجمعة عشرة آلاف نسمة تقريباً؛ وبالنسبة تعدد الأعمدة 130 عموداً. أما عن مخطط هذا المسجد يقول فيلكس إيرنانديث إن الحائطين الشرقي والغربي ليسا متوازيين، ومع هذا لا تنعكس الفكرة أو المقولة في المخطط الذي رسمه (لوحة مجمعة 4: 1)؛ وأوضح ل. جوافن هذا الخلل الذي نراه في الحائط الغربي للصحن وحرم المسجد حتى حائط القبلة، في مخططه للمسجد خلال القرن الثامن، والتأسع وعصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة 3: 7).

#### 1 - 2: توسعات المسجد (ق 9):

لم توضح المصادر العربية بجلاء التاريخ الذي بدأ فيه الأمير عبد الرحمن الثاني توسعة المسجد، فريما كان عام 833م، بناء على رأي ليفي بروفتسال، حتى 848م حيث أقيمت أول صلاة جمعة في المحراب الجديد؛ جرى مدّ كافة الأروقة للمصلّى القديم، ضوب الجنوب لمسافة 24م، الأمر الذي جعل من المحتم هدم حائط القبلة والمحراب (لوحة مجمعة 3: 2 طبقاً لتورس

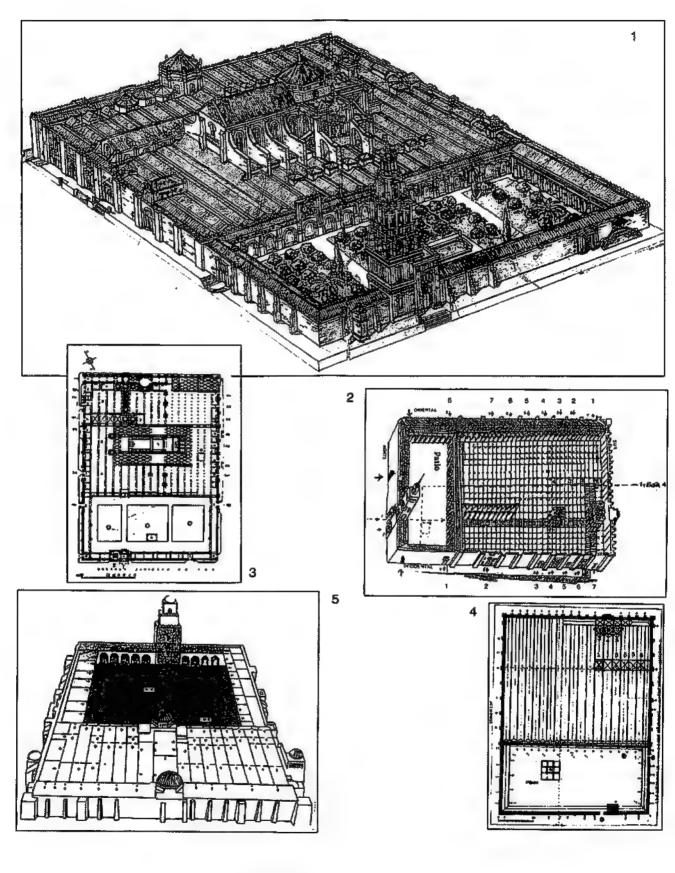
13

بالباس)، ومن الواضح أن الأعمال جرت تحت إشراف كل من نصر ومسرور؛ ثم تكن الأعمال قد انتهت عند وفاة عبد الرحمن الثاني، فقام ابنه وخليفته محمد الأول بإنجاز ما ثم (852 - 886م)، وفي نظري أن هذا العاهل الأخير قام بترميم، أو تقوية، باقي أجرّاء الحرم الذي شيد خلال القرن الثامن، ثم أضاف، أو زخرف، باب سان استبان، في الحائط الفربي، والمرتبط بهذا القطاع، وهذا ما نراه في نقش كتابي لوحة عقد الباب وكذا التاريخ، 855م؛ وإلى محمد الأول ترجع فكرة نفذت لأول مرة في قرطية، وهي عبارة عن فراغ مواز لحائط القبلة مخصص للأمير، أو ما أطلق عليه بالقصورة، حيث تدلف إليه الحاشية عبر بوابة توجد في الحائط الفربي، وهو الباب المرتبط بالدهليز الجسر، المسمّى بالساباط، الذي يبدأ من القصر، حيث قام الأمير عبد الله بيناء البوابة والساباط (886 - 912م)، وهو الباب الذي يطلق عليه اليوم سان ميجل. ويرى جومث مورينو وتورّس بالباس أن الصحن، خلال القرن التاسع، كان ذا ثلاث بوائك ذات أعمدة، وهذا الرأى يعتمد على معلومات، غير واضحة بما فيه الكفاية، وردت في المصادر العربية؛ بينما يرى فيلكس إيرنانديث أن هذه البوائك لم تكن موجودة ويشترك معه في الرأى كروزويل، ثم يأتى ل. جولفن ليوافقهما الرأي مع بعض التمحيص. تبلغ مساجد الجزء المسقوف من المسجد الجديد، خلال القرن التاسع، 1898م2، أضيفت إلى الحرم السابق، بيتما ظل الصحن على الوضع الذي هو عليه منذ القرن الثامن، وهنا فإن المسجد بكامله يتسع لزهاء 14 ألف مُصَلِّ، ويبلغ عدد الأعمدة 80 عموداً. وما سبقت الإشارة إليه سابقاً من وجود عدم استقامة في الحائط الغربي للمسجد عند تأسيسه، جرت عملية تصحيح وضعه في التوسعة التي جرت خلال القرن التاسع؛ وقد لاحظ تورس بالباس أن الدعامة contrafuerte، أو البرج الصغير، الذي يرتبط بحائط القبلة الذي يرجع إلى عصر عبد الرحمن الأول وجرى

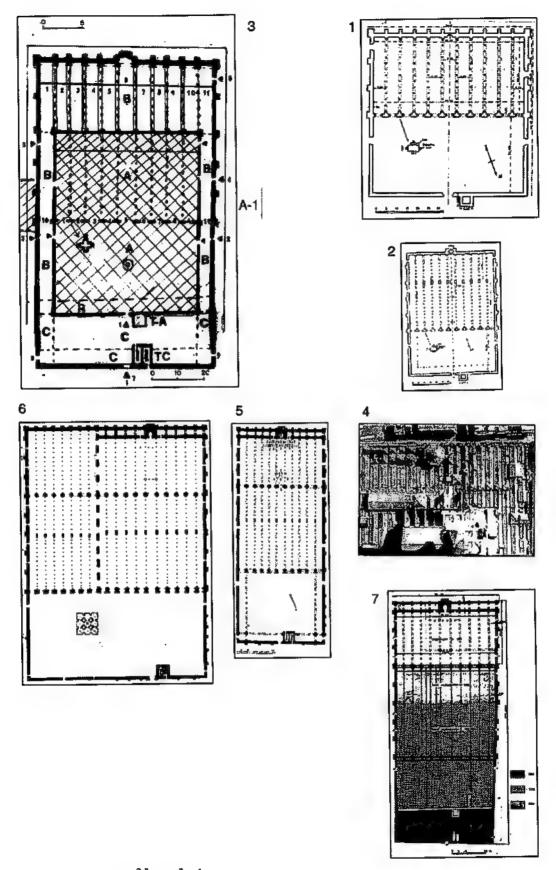
تغييره، هي مساوية، في العرض، للدعامات السابقة (لوحة مجمعة 3: 2، 5)، ويفسر ل. جولفن ذلك بقوله إنه من المرجع أن يكون عبد الرحمن الثاني هيأ هذا المرض ليكون هناك تواز مع الأكتاف التي أقيمت في المنطقة الفاصلة بين المبنى القديم والحديث (لوحة مجمعة 3: 7).

## 1 - 3: التوسعات التي جرت في عصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني والنصور:

بعد تأسيس مدينة الزهراء (936م) وإقامة مسجدها خلال الفترة من 941 - 945م، قام عبد الرحمن بعملية توسعة مهمة لصحن المسجد الذي يرجع إلى الأمير هشام الثاني، وفيه جرت إقامة البوائك الثلاث بشكل نهائى، وبالشكل الذي عليه ما نراه في المسجد الملكي، وأقام مئذنة جديدة (952م) ملاصقة للحائط الشمالي، ويبرز مخططها نحو الداخل، مثلما هو الحال في مدينة الزهراء، حيث يلاحظ أن كاتا المنارتين تقعان عند منبت المحور المركزي للصحن والحرم، وعلى ذلك جرى هدم الحائط الشمالي، الذي يرجع إلى عصر هشام الأول، وكذا المتذنة التي ترجع إلى الفترة المذكورة؛ وتبلغ مساحة الصحن الجديد 4234م2؛ ومع تولى الحكم الثاني سُدّة الحكم، بعد أبيه عبد الرحمن الناصر، وأمام زيادة أعداد السكان وتكدس المصلّين في صلاة الجمعة، وضع أن المسجد أصبع صغيراً. وهنا وجد الخليفة الجديد نفسه أمام ضرورة البدء في توسعة أخرى للمسجد بدأت عام 962م وانتهت، فيما يبدو، عام 965م أو خلال السنوات العشر الأخيرة من عمر الخليفة (972م)، طبقاً لتقديرات تورّس بالباس، تمثلت تلك التوسعة في امتداد المسجد نحو الجنوب، أي مد الأروقة السابقة لمسافة 38.50 متراً، أو 45.86متراً مع الساباط الداخلي الجديد الموازي لحائط القبلة، ولهذا السبب جرى هدم حائط القبلة الذي شيد في



لوحة مجمعة 2: مقاسات ومخططات المسجد الجامع بقرطبة. 2، 3: عدد الأبواب.



لوحة مجمعة 3: مقاسات ومخططات السجد الجامع بقرطية.

عصر عبد الرحمن الثاني، وانتزعت من محرابه أربعة أعمدة رائعة، جرى إعادة وضعها في كوة المحراب الجديد (لوحة مجمعة 3: 5 طبقاً لمخطط تورس بالباس، رقم 6 لجومت مورينو و 7 ل. جولفن، وتشير الصورة رقم 4 إلى أسقف التوسعة الجديدة، أي الأحد عشر رواقاً هي الجهة اليمني)، وهنا تجدر الإشارة أنه يمكن القول بوجود حائط مزدوج للقبلة، وهما الحائط الفعلى الذي توجد فيه كوة المعراب، والخارجي الذي ينتهي عند الساباط، وهذا ليس بالجديد ذلك أن القبلة المزدوجة كانت حالة سابقة في مسجد مدينة الزهراء. غير أن الجديد تماماً هي المسجد هو ذلك الجزء من المخطط، على شكل حرف T، المكون من الرواق المركزى، والفراغات المربعة للقباب الثلاث الكائنة أمام المعراب، وهي قياب ذات أوتار حجرية توجد فوق المكان المخصص للخليفة وحاشيته (المقصورة)؛ وهذه المقصورة تضم عرض الخمسة أروقة المركزية، طبقاً لما نراه في المخطط رقم 5، من اللوحة المجمعة 3، لتورس بالباس. هناك قبة أخرى تقم عند بداية الرواق المركزي من التوسعة التي جرت، وهي ما يطلق عليه اليوم مصلَّى بيًّا بثيوسا، ويوضع المخطط رقم 7، من اللوحة المجمعة 3، ل. جولفن، بشكل أفضل من مخطط تورس بالباس، تلك المراحل البنائية المتعاقبة التي مرّ بها المسجد ابتداء من عصر عبد الرحمن الناصر حتى الحكم الثاني، وتبلغ مساحة الجزء المسقوف من المسجد 2585م2، أي تسع 5000 نسمة، أما عدد الأعمدة فيبلغ 120؛ ثم نصل بعد ذلك إلى المرحلة الأخيرة، أي التوسعة التي جرت في عصر المنصور بن أبي عامر، وزير الخليفة هشام الثاني؛ جرت التوسعة في غضون عامين ونصف (987 - 990م) وشارك الأسرى المسيحيون في عملية البناء؛ وتشير الحوليات إلى أن هذه التوسعة جاءت بناء على الزيادة المضطردة في عدد سكان قرطبة، كما زاد عدد الجنود الأمازيغ الذين جاءوا من الشمال الأفريقي بناء على طلب الحاكم، فإلى شرق المسجد المقام تمت

إضافة ثمانية أروقة، بعمق يصل إلى طول ذلك البناء، 64، 116م، ويبلغ العرض 48م، كما جرت توسعة صحن السجد صوب الشرق (لوحة مجمعة 3: 6)، أي أن ما أضيف من توسعة بلغ 8430م²، منها 2880م²، للصحن، وبذلك تبلغ السعة 16 ألف نسمة، و 231 عدد الأعمدة، ويذلك فإن المسجد قد بلغت مساحته الإجمائية مع نهاية · القرن العاشر 22442م2، وعدد الأعمدة 561 عموداً، وإذا ما استثنينا مسجد حسّان بالرباط، لوجدنا أنه المسجد الأضخم في المغرب الإسلامي، ذلك أن مسجد القيروان، الذي يرجع إلى تلك الفترة نفسها، بلغت مساحته 7847م² مع نهاية النصف الثاني من القرن التاسع. جرى بناء جُبُّ ضمن التوسعة التي تمت خلال عصر المنصور، وهو جب مربع له تسعة فراغات وأربعة أكتاف مركزية (لوحة مجمعة 3: 6)، وعلى هذا كان المسجد القرطبي، مع نهاية القرن الماشر، مساحة ضخمة مقاسها 128.41×175م (انظر المخطط العام الذي أعده، ك. إيوارت، لوحة مجمعة 83: 1 الفصل الأول)؛ تجدر الإشارة إلى أن المقاسات التي أوردناها هنا للمسجد القرطبي، هي التي رفعها المماري فيلكس إيرنانديث، الرجل الذي ترك لنا مخططات أربعة للمسجد عند تأسيسه، ومع كل واحد من التوسّعات التي جرت بعد ذلك (لوحة مجمعة 4: 1، 2، 3، 4)، غير أنه صمت في هذه كلها عن الأعمدة ولم يظهر في المخططات إلا الأكتاف الخاصة بالحائط الفاصل بين الصحن والجزء السقوف، وتلك التي تم تشييدها مكان حوائط القبلة أو القبالات التي زالت من المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن وذلك الذي يرجع إلى القرن التاسع، من جهة أخرى يجرى نقاش حول سعة المسجد، فهناك من يقول إنه يتسع لـ 24 ألف نسمة، أي بمعدل متر مربع لكل نسمة، أو 48 ألف نسمة بمعدل نصف  $a^2$ لكل فرد.

## النقاش حول عدد الأروقة في المسجدين الأميريين وسماتهما المعمارية والزخرفية:

نقل إلينا ليفى بروهنسال النصوص العربية التي وردت في الجزء الأول من المقتبس، لابن حيان، أى رواية الرّازي وابن النظّام، وهما المؤرخان اللذان كانا شاهدين على الوضع خلال عصر الحكم الثاني (أرابيكا)، وتشير النصوص المذكورة إلى أن عبد الرحمن الثاني أمر بتوسعة (زيادة) في عرض السجد، بإضافة روافين جديدين إنى الأروقة التسعة التي كانت موجودة منذ عصر عبد الرحمن الأول (ويكرر ابن الأثير هذه المعلومات) وزيادته طولاً من الشمال إلى الجنوب، وتشير النصوص إلى التاريخ، 833م وعام 848م، غير أن ليفي بروفنسال أشار إلى أن هذه الأعمال لم تأت مرة واحدة وإنما على دفعتين، فخلال العام الأول بدأ بناء الأروقة التي في الأطراف، وفي عام 848م تم القيام بزيادة الطول؛ ومن الواضع، كما أشار تورس بالباس، أن تلك الأعمال استغرقت زمناً طويلاً، خمسة عشر عاماً؛ وإلى هذه الفترة يمكن القول إنه جرت أعمال أخرى مهمة في صحن المسجد، فمنذ ذلك الحين أصبح للصحن ثلاث بوائك، طبقاً لما أورده ابن النظَّام، ويوافق على هذا الرأى كل من جومث مورينو وتورس بالباس و أ. لامبرت (يرى الباحثان الأول والثاني أن عدد أعمدة اليوائك بلغ 23 عموداً، لوحة مجمعة 3: 2) ويخالفهما في هذا كل من كروزويل وفيلكس إيرنانديث استناداً إلى جوانب شديدة التقنية في البناء.

كان ليفي بروفنسال شديد الأسف دائماً لموقف مؤرخي الفن والمعماريين من الإسبان الذين لم يقبلوا بالرأي القائل إن الجزء المسقوف من المبنى خلال القرن الثامن كان مكوناً من تسعة أروقة، ولم يوافق على هذا الرأي إلا مواطئه، إ. لامبرت، مؤرخ الفن، الذي عكس ذلك في مخطط أعده، ومن خلاله أخذ يشرح مراحل التوسعة التي جرت خلال القرن الناسع، متخذاً في هذا

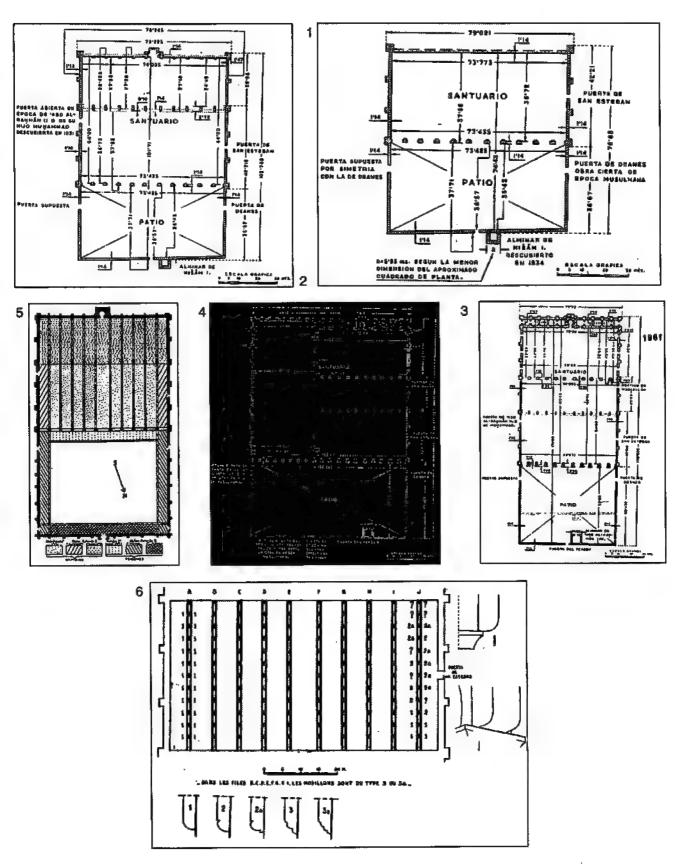
الرأى الذي أورده كل من الرّازي وابن النظّام، طبقاً لليفي بروفتسال (لوحة مجمعة 4: 5، 6). وقد رسم لامبرت في هذا المخطط ما يطلق عليه «سقيفة» للنساء، أمام الواجهة الشمائية لحرم المسجد، خلال القرن الثامن، ونسبها إلى عصر الأمير محمد طبقاً للحوليات العربية، غير أن علماء الآثار والمعماريين الإسبان لم يقبلوا بهذا الرأى، فقد سبق أن أشرت في سطور سابقة إلى أن الرأى الأكثر حصافة هو أن هذه السقيفة، أو هذا الدهليز، كانت إلى جوار الحائط الشمالي للصحن، بناء على ما ظهر خلال هذه الأعوام الأخيرة من شواهد في مسد فونتنار، مسجد الحي الذي يقع في القطاع الغربي لقرطية، وأرى أنه يرجع إلى القرن التاسع، وكان الأمر على هذا النحو أيضاً في البناء الأول لسجد الجزيرة الخضراء الذي تأسس في زمن عبد الرحمن الأول، طبقاً لما ورد في كتابات كل من العذري والحميري، وهنا علينا أن نتذكر ما تشير إليه الحوليات العربية وهو أن هشام الأول، أكمل الأعمال التي قام بها والده عبد الرحمن الأول، بأن أضاف إلى الجهة الشمالية صحناً" ومتَّذنة؛ واستناداً إلى الجسُّ الآثاري الذي قام به فيلكس إيرنانديث عام 1934م نعرف أن ذلك البرج (المتننة) كان إلى جوار الحائط الشمالي للصحن، أي مجاوراً، من الناحية اليمني، للمحور المركزي، كما كان مخططه بارزاً نحو الخارج (لوحة مجمعة 4: 1). ومن جانبي أرى أن لاميرت، الذي كان يجهل هذه الحقيقة، سار على النص الذي أورده ابن النظّام، الذي وصف ثلاث بوائك في الصحن (أمر بها عبد الرحمن الثاني)، وفي مخططه نرى المبنى الذي شيد خلال القرن الثامن حتى الحائط الشمالي الحالي للمسجد، أي أنه يرى أن الصحن الذي أقيم خلال القرن الثامن، دخلت عليه توسعة في الاتجاه الشمالي، على يد عبد الرحمن الثاني، وحتى ذلك الحائط، غير أن علماء الآثار والمعمارين الإسبان ينسبون ذلك إلى التوسعة التي جرت في عهد عبد الرحمن الثالث (952 - 958م)، تقوم نظرية المؤرخ

الفرنسي على أنه، طبقاً لابن النظّام، فإن البوائك التي على الأضلاع، كان لكل واحدة منها تسعة عشر عموداً، إضافة إلى أن البائكة الشمالية كان بها ثلاثة وعشرون. غير أن هذه النظرية التي جاء بها، والخاصة بالبوائك الثلاث الممتدة، ثم توضع في الحسبان في المخططات اللاحقة على مخططات الباحث الفرنسي؛ فقد كان يرى أن عبد الرحمن الثالث هو الذي أمر ببناء المئذنة الكبرى في الحائط الشمالي المذكور الذي يرجع إلى القرن التاسع، وأفاد من مئذنة هشام الأول التي بقيت معزولة وليست وسط الصحن بالضبط.

النتقل للحديث عن موضوع الرّواقين الطرّفيين، لحرم المسجد، اللذين أضافهما عبد الرحمن الثاني إلى المبنى الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الأول، طبقاً لكل من الرازي وابن النظّام، وهنا أقول إنه من البدهي أن هذين الرواقين لم يكونا إضافة منعزلة دون أية نتائج، بل إنهما ينبئان، أو يحددان، وجود الدهاليز (الأروقة) الثلاث التي أدخلها ذلك الأمير، خلال الفترة من 833 حتى 848م، بناء على مخططات المسجد التي رسمها جومث مورينو وتورس بالباس (لوحة مجمعة 3: 2)؛ وقد سبق أن شهدنا أن لامبرت رسم في مخططه البوائك الثلاث، لكن في إطار التوسعة التي تعرض لها الصحن، بناء على رأيه، في عصر عبد الرحمن الثاني والتي امتدت حتى الحائط الشمائي الحالي؛ ولمزيد من الإيضاح حول هذا الموضوع الجديد قمت برسم المخطط رقم 3 في اللوحة المجمعة رقم 3، على سبيل الافتراض، فالحرف A يشير إلى الفراغ الخاص بالسجد خلال القرن الثامن، وهي الأروقة التسعة والصحن بدون بوائك، وأن الحرف A يشير إلى التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني، بينما الحرف C فهو يتعلق بموضوع حوله جدل كبير وهو التوسعة التي جرت للصحن في عصر عبد الرحمن الثالث، والمُذنة، حرف T-C، والمتذنة التي أسسها هشام الأول، وجرى إحلال متُذنة أخرى محلها، مشار إليها في المخطط بالحرفين

T-A: أما بالنسبة للأبواب، فقد ذكرت وجود تسعة: 1.2، 3، 4، 5، 6 هي أبواب مؤكدة للجامع خلال القرن التاسع (B)، و 7، 8، 9 هي أبواب تتعلق بالتوسعة المؤكدة للصحن عبد الرحمن الثالث (C)، وهي ترجع إلى القرن التاسع طبقاً لما يرى به لامبرت؛ ويلاحظ أن المخطط يضم مبنى مجاوراً للحائط الشرقي للجزء المسقوف يضم مبنى مجاوراً للحائط الشرقي للجزء المسقوف العربية إلى بنائها، في عصر هشام الأول، في ذلك القطاع، وليكن معلوماً أن المؤرخين العرب لم يتحدثوا عن ميضاة في المسجد في عصر عبد الرحمن الثاني، كما أشار فيلكس إيرنانديث، وهومبنى ظهر خلال عصر كما أشار فيلكس إيرنانديث، وهومبنى ظهر خلال عصر الحكم الثاني وكان مكوناً، على ما يبدو، من قطاعين الحكم الثاني خارج المسجد، رغم أنهما قريبان منه، إضافة إلى قطاعين آخرين مخصصين للنساء، وسوف أناقش هذا الموضوع لاحقاً.

ما فعله عبد الرحمن الثاني إذن - في نظري -، وسار على نهجه ابنه محمد الأول، (852 - 886م) هو القيام بعملية إطارية للمصلَّى، أو للأروقة التسعة الأولى، وكان على ثلاث مراحل: أ) إضافة الرواقين إلى ضلعى الميني، إلى الشرق والفرب؛ ب) إضافة البوائك الثلاث ج) امتداد الأروقة الأحد عشر من الشمال إلى الجنوب، انطلاقاً من حائط القبلة القديم؛ وخلال المرحلتين أ و ب نجد أن الحوائط التي توجد في الأضلاع زالت من الوجود من المسجد ذي الأروقة التسعة وقد حلت محلها صفوف من الأعمدة تبلغ تسعة، سواء كان ذلك في الحرم أو في الصحن؛ وخلال المرحلة أ يدخل موضوع الميضأة عند الحائط الشرقي، والذي أضيف خلال القرن الثامن، وما بقى منها أطلال قليلة، لا تتجاوز طبقة ضئيلة من الأساسات؛ غير أننا اليوم، نعرف أن الميضأة الخاصة بمسجد مدينة الزهراء، وكذا تلك الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة في عهد الحكم الثاني، كانت مستقلة، كل واحدة عن دار العبادة، مثلما هو الحال في مسجد القيروان خلال الأزمنة الأولى،



لوحة مجمعة 4: مقاسات ومخططات المسجد الجامع يقرطية.

طبقاً ل. جولفن. في هذا السياق، وكتأكيد لمزل هذه الصالات الخاصة بالوضوء، خلال القرن الثامن، يقول واناسارسي Wanasarisi إن المسجد القرطبي الذي كان أعجوبة عصر الحكم الأول، شهد، خلال القرن العاشر، بعض التعديلات بمناسبة نقل الميضأة ومبانيها التي كانت قائمة خارج المصلّى – الجزء المسقوف – من الداخل، الأمر الذي أثار عدداً من المشاكل المهمة (انظر لاجاردير). أضف إلى ذلك، أن كوّة المعراب الجديد، خلال القرن التاسع، حسبما اتضح من الجسّ الآثارى الذي قام به فيلكس إيرناندث، كانت بارزة نحو الخارج، مشكّلة قطمة معمارية على شكل حرف T مقلوباً، ومع هذا نجهل كيف كانت الكوّة من الداخل، أي هل كانت مربعة أو شبه مستديرة، كما نجهل أيضاً، من الداخل والخارج، حالة محراب حرم المبنى الأول للمسجد الذي والخارج، حالة محراب حرم المبنى الأول للمسجد الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الأول.

#### 3 - كيف جرت عملية الاحتواء خلال عهد عبد الرحمن الثاني:

اعترض فيلكس إيرناندث على أن المصلّى كان فيه تسمة أروقة خلال القرن الثامن، ذلك أن إضافة رواقين في الأطراف كان يعني اقتطاع أجزاء من الشوارع المحيطة، كما أنه لم يكن يستلزم هدم الواجهات القديمة التي ترجع إلى القرن الثامن، لإقامة أخرى أقرب منها، الأمر الذي يفترض نفقات كبيرة من أجل الحصول على مساحات ضئيلة (مساحتين)، عرضهما الإجمالي على مساحات ضئيلة (مساحتين)، عرضهما الإجمالي على أساسات تلك الواجهات المفترضة التي ترجع إلى القرن الثامن. غير أن من المكن أن يكون هناك تقسير آخر لموضوع الأروقة الإضافية، فواقع الأمر، أنه مع عملية الأضواء التي تمت في عصر عبد الرحمن مع عملية الأضواء التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني لم يقتصر الأمر فقط على زيادة المبنى رواقين آخرين ضيقين، بل أربعة، حيث جرى مدّ هذه الأروقة

من الشمال إلى الجنوب، وبناء على قانون التوازي، نجد أمامنا ثلاثة فراغات أخرى، هي الدهاليز، أو البواتك في الصحن؛ وهنا نقول إنه خلال القرن التأسع كانت المساحة التي أضيفت إلى المسجد تزيد بعض الشيء عن نصف حرم المسجد خلال القرن الثامن، وهذا ليس بالقليل؛ أي أن هذه العملية التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني كانت تستهدف تغطية احتياجات المدينة في المستقبل القريب أو البعيد؛ هناك عنصر آخر وهو التوازن في توزيع الفراغات، فإذا لم تتم إضافة الرواقين في الأطراف لأصبح المصلّى، مع التوسعة الطولية، كأنه مخطط غير منسق، وضيق، ولا يتوافق مع الشكل المربع الذي عليه المساجد المعاصرة في المشرق وفي أفريقية. ومن جهة أخرى، نلاحظ أن الأحد عشر رواقاً في المسجد، بعد التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني، لها سابقة تتمثل في المسجد الجامع بإشبيلية، ومسجد ابن عدبس Adabbas - 830م)، وهو مسجد تأسس، على ما يبدو، بهذا العدد من الأروقة (أحد عشر). أما إيقاع عرض الأروقة في المسجد الجامع بقرطبة فهو 5.35 - 6.86 - 7.85 -6.86 - 5.35م؛ لكن هذا الإيقاع مختلف بعض الشيء في مسجد مدينة الزهراء ذي الأروقة الخمسة، 7.50 - 6.86، 6.40م، والأمر مشابه لذلك في مسجد لبلة، والمنستير في ويلبه، وأرشيدونة، حيث نرى أن الأروقة في الأطراف تميل إلى أن تكون أضيق. وإذا ما كانت الأروقة الطرفية في السجد القرطبي قد وصل عرضها إلى 5.35م فإنها لم تقتطع من الشارع إلا 1.51م، وهو الفرق الذي يتمثل في 6.86م- للأروقة المجاورة و 5.35م ثلاً روقة الطرفية.

ليس من السهل أن نعثر في العالم الإسلامي على مبنى قديم يحيط به مبنى جديد، وهي الحالة التي نجدها في رباط المنستير بتونس، الذي وصفه البكري وقام ثيزن بدراسته مشيراً إلى أنه رباط يرجع لعام 796م داخل رباط آخر شُيد خلال القرنين العاشر

والحادي عشر، وفي هذا المقام نجد أن إقامة المبنى الجديد ثم تتطلب، على ما يبدو، هدم المبثى القديم أو جزء منه؛ نجد إذن أن عملية الأضواء التي تمت في قرطبة في عصر عبد الرحمن الثاني، وابنه محمد الأول، ومن المنطقى أن يتم تفعيل تلك الفكرة مرة أخرى في سياق آخر، في عصر الحكم الثاني والمنصور، حيث تألف المشروع من عملية إنشائية ضخمة مفعمة بالمشاكل التي سوف أتحدث عنها؛ فنحن لسنا أمام مسجد عادي، إنه المسجد الجامع الأكبر في المغرب الإسلامي آنذاك؛ أصبح المسجد الأكبر في الأندلس، في الموضع الذي كان فيه معبد مسيحي، وربما كان قبل ذلك معبداً رومانياً، وبالتالي فالأرض التي أقيم عليها كانت أرضاً مقدسة على مدى القرون، وقد تعرض هذا المكان، مثل الكثير غيره من المناجد في العالم الإسلامي، لعمليات تعديل وترميم على مدى العصور، فكل أمير أو خليفة سوف يسهم بنصيبه حسب المصر الذي إليه ينسب، وبعد ذلك نجد أن العمل الشاق يقم على عاتقنا نحن معشر المؤرخين في هذا العصر، حيث أخذنا، من خلال النظريات المتعاقبة، نحاول الإيضاح (اللهم إلا إذا كان غير ذلك) الخاص بالجوانب المقدة المتعلقة بمسجد تعرض للكثير من العمليات المعمارية، التى قام بها المماريون الأكثر حصافة في المغرب الإسلامى؛ ومن جهة أخرى نجد أن المؤرخين العرب يشرحون لنا المسجد ولكن بشكل عام، وكان شرحهم مصيباً إلى حد كبير، ومنها على سبيل المثال المقاسات التي أوردوها، ثم نقلها عنهم وحدَّثها فيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 4)؛ ويعمل المستعربون المعاصرون على جمع كافة البيانات التي وردت في الحوليات العربية أثناء العصور الوسطى؛ غير أن علماء الآثار والمماريين يضعون محط النقاش ذلك الذي يقوله الرازي وابن النظّام عن المسجد في عصر الإمارة وما يتعلق بموضوع الأروقة التسعة الأولى والبوائك التي في الصحن خلال انقرن التاسع؛ وفي نظري، فإن المعلومات التي وردت

في المصادر العربية هي أكثر إقناعاً من نتائج عمليات الجسّ الآثاري التي قام بها فيلكس إيرناندث، وجومت موريثو وتورس بالباس الذين يؤيدون أن المسجد كان فيه أحد عشر رواها خلال القرن الثامن رغم جوانب غير واضحة في هذا السياق.

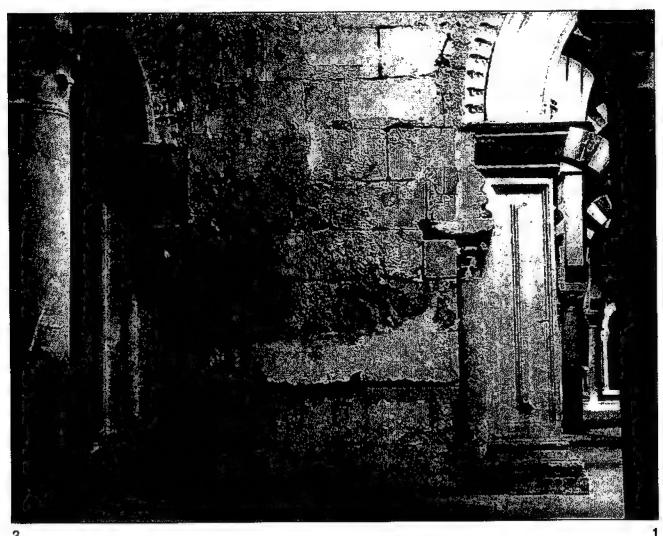
#### 4 - هدم واجهات لإقامة أخرى جديدة:

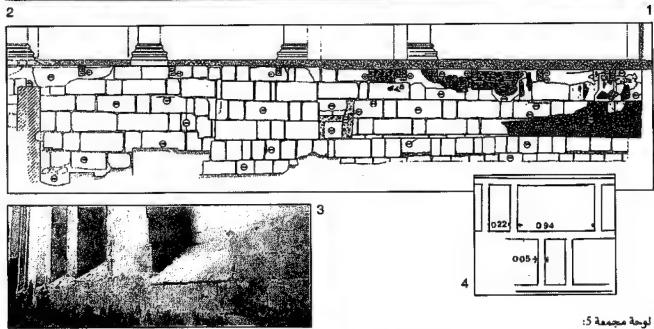
إذا ما نظرنا إلى تاريخ الفن في العصور الوسطى وجدنا معابد قديمة وذات مساحات صفيرة وبالتالي حل محلها معبد آخر جديد أكبر مساحة، وربما كان خير نموذج على ذلك كاتدرائية سانتياجو دى كومبوستيلا التي يرجع مبناها الصغير الأول إلى الملك ألفونسو الثالث (836 - 910م)، طبقاً لمخطط نشره سانتياجو سورويًا، ففي هذه الحالة والحالات الأخرى، خلال العصر المسيحي المتأخر، تخضع المواد البنائية للمبنى القديم للإفادة منها في المبنى الجديد، وأحياناً ما لا يحدث ذلك، حسب الظروف المتاحة، هناك مثال آخر مشابه في العالم الإسلامي، هو الخاص بالسجد الجامع هي القيروان، فطبقاً للبكرى وبعض كتَّاب الحوليات المربية، مر المسجد بالخطوات التالية: بعد مرور فترة طويلة على تأسيس المسجد، وهي الفترة التي ترجع لسيدي عقبة (670م)، يقوم يزيد، عام 772م، بإقامة مسجد جديد، وهذا بدوره يحل محله آخر هو المسجد الحالى الذي يرجع إلى زياداد (836م)؛ ولا نعرف بالتحديد المساحة التي كان عليها المسجد في عصر يزيد، ومع هذا قدم لنا أ. ليزن نظرية مهمة، رغم إثارتها للجدل، في هذا السياق، وهي نظرية مرتبطة بالتأكد منها آثارياً (انظر المخطط رقم 109 في اللوحة المجمعة 82 من الفصل الأول)، ومن المفترض أنه إذا كان المبنى، الذي شيد على عهد يزيد، كان من الآجرّ، فإن هذه المادة قابلة ليعاد استخدامها في بناء المصلّى الجديد الذي يرجع إلى القرن التاسع، وبالفعل نعرف

أن أطلال «صبرة - منصورية، جرت الإفادة منها في مباني جديدة فريبة، وتكررت هذه الحالة بالنسبة لهذه المادة كثيراً في إسبانيا الإسلامية.

نعود إلى مسجد قرطبة، وإلى الواجهتين المفترضتين للمصلّى ذي التسعة أروقة، (ق8)، وهنا لا يُعرف أي شيء عنه فقد زالت حتى أساسات المبنى القديم، سواء كانت من الدبش أو الكتل الحجرية المرصوصة بطريقة آدية وشناوى، وهذا طبيعي، طبقاً لما نراه في الواجهات الخالية، وهي الأساسات الخاصة بالمصلَّى ذي الأحد عشر رواقاً (لوحة مجمعة 1-5 في الواجهة الشرقية، 2: أساسات الواجهة نفسها طبقاً لمارفيل رويث)، غير أنه طبقاً للجس الآثاري الذي تولى أمره فيلكس إيرناندث، عام 1934م، والذي سبقت الإشارة إليه، فقد كان لمنارة هشام الأول أربعة مداميك في أساساتها، من الحجارة المرصوصة بطريقة آدية وشناوي، أي كتلتين أو ثلاث شناوي متوالية بدون مونة، طبقاً للمتبع في العصر الروماني والقوطي، وقد ظهر أيضاً في عملية الجس الآثاري المذكورة هذا النمط من البناء في الحائط الشمالي الذي يرجع لهشام الأول في الزاوية الشمالية الشرقية، وهذا يحدو بنا إلى القول بأن الحوائط التي أحاطت بالمبنى القديم، أو الحوائط الخارجية للمصلّى ذي الأروقة التسعة، (ق8)، كانت، ابتداء من الأساسات، مشيدة برض كتلها على طريقة آدية وشناوي، وربما كانت القاعدة مكونة من الدبش، غير أننا رأينا أن هناك سبباً قوياً ساقه فيلكس إيرناندث ضد وجود الواجهات في أضلاع الجزء المسقوف الذي يرجع إلى عصر عبد الرحمن الثالث، ألا

وهو عدم العثور على الأساسات، رغم أن هذه الحجة تتناقض مع هذه الأخرى التي ساقها المعماري المذكور نفسه، إذ يقول إن القطاع الغربي للحائط الشمالي، الذي يحدد الصحن المشيد خلال عصر هشام الأول، زالت منه الأساسات، ثم يضيف بأن هذه المواد، الخاصة بالأساسات، جرت الإفادة منها في توسعة المسجد في الجهة الشمالية للصحن التي تمت، طبقاً له، خلال عصر عبد الرحمن الثالث، ومن السهل أن نخرج من كل هذا بخلاصة تقول إن عملية التوسعة التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني، تطلبت إعادة استخدام مواد البناء السابقة بشكل شامل، وهي المواد المتعلقة بالمبنى ذي الأروقة التسعة، ومن الطبيعي أن يحدث الكثير في مثل هذه المواقف، مثل زوال حوائما بالكامل، بما في ذلك الأساسات، وزوال بعض الحوائط التي لم يتبق منها إلا القليل من الأساسات؛ وعلى إيقاع هذه الحجج نحن في حاجة لمعرفة الحالة التي كان عليها المبنى القديم عند القيام بالتوسعة، أى بعد 50 سنة من بنائه، وما إذا وضعنا في الحسبان أنه بني خلال عام واحد طبقاً لروايات المؤرخين العرب؛ يقول لنا المؤرخ ابن المفرّج (ليفي بروفتسال، I، Arabica) إن مسجد عبد الرحمن الداخل تقادم في بعض أجزائه وكان فى حاجة إلى ترميم نظراً لما مضى عليه من زمن طويل، ويضيف المؤرخ أن محمد الأول أعاد بناءه أو ترميمه، وأصلح الأخطاء التي كانت به وفعل كل ما في استطاعته حتى يستعيد المبنى شبابه القديم؛ وسوف أعود للحديث عن هذا الجانب لاحقاً؛ وقد أتى لنا ليفي بروفنسال بهذا النص





الحائط الشرقي للمسجد الجامع بقرطبة. حرم المسجد من 11

رواقاً، القرن التامن، 1، 2، 3.

من خلال ابن حيان وهو أن العاهل، محمد الأول، أمر بإنجاز الأعمال الخاصة بتوسعة المسجد التي بدأها والده، ثم تأتى بعده التقوية والترميم لذلك الجزء الذي شيد في عصر عبد الرحمن الأول، ابتداء من الحائط الذي يوجد في عمق الصحن وحتى الأكتاف السميكة، المشيدة من الحجارة، التي تحدد مكان حائط القبلة القديم. وتقودنا هاتان المعلومتان المهمتان مرة أخرى إلى مسجد القيروان، مسجد يزيد، الذي حل محله مسجد زياداد بعد 75 عاماً؛ ففي هذا المسجد، على شاكلة مسجد قرطبة، نجد أن التوسّعات جرت استجابة للمطلب العاجل لمواجهة أعداد المصلّين، وبناء على أن المبنى القديم قد تهالك مع مرور الزمن، وأنه لا يتوافق مع متطلبات العصير الجديد؛ وتشير هذه الخطوات إلى أن العمارة الإسلامية، ربما كان ذلك في المغرب الإسلامي على الأقل، أخذت تكتمل مع التوسّعات الجديدة، وهذا ما نجده في القيروان خلال القرن التاسع ونجده أيضاً في المسجد الجامع بقرطبة حيث بدأت الأعمال خلال القرن التاسع وانتهت خلال القرن اللاحق، وبالأساس في عصير الحكم الثاني،

كان كل من عبد الرحمن الثاني ومحمد الأول مشغولين تماماً في حقل العمليات الحربية في ماردة حيث كانت هناك ثورة المولدين، وعلى هذا فإن عبد الرحمن الثاني، عام 833م، يأمر ببناء قصبة، يبدو أنه قد انتهى بناؤها عام 835م، طبقاً لما نراه في اللوحة التأسيسية للباب (ليفي بروقنسال)، وتتسم عملية التشييد هذه بأهميتها بالنسبة لنا في مجال دراستنا للمسجد القرطبي، حيث بدأت في ذلك العام أعمال توسعته، وكان المبنى الموروث مربع المساحة وبه أبراج صغيرة في الأركان، كما كان مشيداً بالكامل من كتل

حجرية ترجع إلى الأسوار الرومانية القائمة، ولا شك أن هذا يستلزم الجهد الكثير، لكنه عمل مُرْض، فلم يكن من الضروري اللجوء إلى المعاجر، واقتصر الأمر على الاستعانة بعمال النقل، كما أن السافة كانت قريبة، ويلاحظ في الحوائط، وخاصة الأبراج الصغيرة، أن الكتل الحجرية مرصوصة بطريقة آدية وشناوي، وكان الاتجاه هو رص الكتل الحجرية بطريقة شناوى في المداميك السفلي، الأمر الذي يذكرنا بالحوائط في أساسات المسجد القرطبي ذي الأحد عشر رواقاً، وقد قام مارفيل رويث في الوقت الحاضر بعمل جسّ آثاري لها (لوحة مجمعة 5: 2). كانت أغلب الكتل الحجرية في ماردة ترتبط بيعضها من خلال الملاط والحشو، وكانت طبقة الملاط سميكة، لكن كانت هناك كتل حجرية دون الملاط، أي ترص فوق بعضها، إضافة إلى كتل حجرية أخرى فوق قاعدة من الآجر، وكانت هذه التقنية الخاصة باستخدام الكتل الحجرية شائعة في أرجاء المنطقة الغربية في الثغر الأوسط كافة، وبالتحديد في أراضي البرتفال وإقليم إكستريما دورا: بافورة وبيجر وقورية وترخيو وطلبيرة، ماعدا باسكوس، أي تلك القلعة التي شيدت في النصف الثاني من القرن العاشر. في طليطلة أيضاً جرى إعادة استخدام مواد البناء القديمة بشكل منتظم؛ وعودة إلى قصبة ماردة، نجد فيها عملية توسعة محيطة بالمبنى وشديدة الخصوصية: فالأسوار العربية الجديدة ضمت داخلها مساحات فيها شوراع مبلطة بالحجارة وأسوار ومنازل ذات أصول رومانية إضافة إلى العديد من الكتل الحجرية القوطية التي تشهد زخارهها على ذلك، وتم الكشف عن كل هذا من خلال الحفائر الآثارية التي جرت خلال السنوات الأخيرة،

كان تنفيذ هذه الممارسات الاقتصادية في البناء من الأمور السهلة في حالة مسجد قرطبة، فقد كان الأمر عبارة عن إعادة استخدام الكتل الحجرية في الحوائط الجانبية للمبنى القديم للمسجد ذي الأروقة التسعة؛

وفي نظري، فإن مراحل العملية هي على النحو التاثي: علينًا أن نسير على القاسات، الخاصة بالمسطحات، التي رضها فيلكس إيرنائدث لمخطط الجزء السقوف من المسجد، الذي يعود إلى القرن الثامن، والذي تم تفكيكه، وأن يكون هناك تقدير عام تقريبي يقول إن الحوائط البارزة في المبنى الذي جرى هدمه كان سمكها يتراوح بين متر و 1.14م، أما الكتل الحجرية فقد كان المتوسط بين متر و 1.10م طولاً، وعرض 0.50م. هذاك صفان من الكتل الحجرية في سمك الجدار ويبلغ عدد المداميك 16 مدماكاً، أي أن الارتفاع يتراوح بين 7، 8 أمتار. يضاف إلى ذلك أساسات يتراوح عمقها بين 2 و 3 كحد أقصى، أى أن مجموع الكتل الحجرية المستخدمة يبلغ 5852 كتلة أعيد استخدامها هي أعمال التوسعة، وعندما نطبق الخطوات السائفة الذكر على المبنى الذي جرى إدخال التوسعة عليه خلال القرن التاسع، حيث يصل ارتفاع الجدار هذه المرة 10.30م، نقول إننا بحاجة إلى 10320 كتلة حجرية؛ وبناء على هذا الطرح نقول باحتمال إعادة استخدام ما يقرب من 4500 كتلة؛ غير أن حالة الصحن تختلف عما سبق، ذلك أنني أعتقد أن الحائط الشمالي لهذا الصحن كان قد هدم خلال القرن التاسع، وعلى هذا يبلغ عدد الكتل الحجرية المستخدمة في التوسعة التي تمت خلال القرن التاسع إلى ما يتراوح بين 7000 و8000 قطعة؛ وما تريده من وراء هذه التقديرات هو، في حقيقة الأمر، البرهنة على أن عملية التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني فامت على أساس إعادة استخدام أكبر قدر من الكتل الحجرية في الحوائط التي ترجع إلى القرن الثامن، وكذلك الأساسات الخاصة بالأعمدة. واليوم، بعد فحص أجزاء من الحوائط القائمة حتى اليوم وكذا الأساسات والجس الآثاري الذي قام به مارفيل رويث (لوحة مجمعة 5 -1 الحائط البارز - و 2: حائط جرى جسُّ أساساته) لا يمكن لنا أن نصل إلى خلاصة ناجعة حول نمطية رصّ الكتل الحجرية (آدية وشناوي) خلال القرن الثامن وما

تلاه، وهذا حتى عصر الحكم الثاني كحد أدنى ومعه عصر المنصور بن أبي عامر، ويذلك نجد أن كلاً من عبد الرحمن الأول وعبد الرحمن الثاني ومحمد الأول وعبد الرحمن الثاني ومحمد الأول وعبد الرحمن الثالث استخدموا عملياً تقنية واحدة في رصّ الكتل الحجرية: أي كتلة آدية تليها واحدة أو اثنتان شناوي؛ ويالنسبة للأساسات كان هناك اتجاه للإفادة إلى أقصى حد باستخدام آدية بشكل منواصل، طبقاً للموروث الروماني وليس القوطي؛ يبدو لي إذن أن المعماريين في عصر عبد الرحمن الثاني أفادوا من الكتل الحجرية الموجودة في الحوائط الخارجية التي تم هدمها من مبنى المسجد ذي الأروقة التسمة، (ق8)؛ ويلاحظ أن أبعاد الكتلة الحجرية في المسجد المشيد في عصر الإمارة غير متسقة بالكامل لكن يمكن القول إن أطوالها تتراوح بين 1.15 – 1.20 م × 0.40 عرض ×

لا تختلف هذه المقاسات كثيراً عن الكتل الحجرية في الحوائط التي يفترض أنها رومانية، وقد وضح هذا أثناء عمليات الجسّ الآثاري ائتي جرت خلال السنوات الماضية، وعلى هذا فإن الحوائط الكائنة في «القصر» المسيحى تضم كتلاً مرصوصة بطريقة آدية وشناوى، حيث الكتل الموضوعة شناوى واحدة أو أكثر مقابل واحدة وآدية، وإلى هذا الحائط ينضم حائط عربي آخر كتقوية لكنه أقل سمكا ويوجد الملاط بين مداميكه بحيث نجدها قريبة الشبه من بناء المسجد خلال القرن الثامن، وكذلك بالنسبة للتوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني، وفي هذا المقام، أو عند هذه النقطة، يكون من المريح أن يكون هذا الحائط الجنوبي للمدينة، راجعاً إلى عصر عبد الرحمن الأول، وهو ما يتفق مع ما سبق ذكره النويري قبل ذلك، وهو أن هذا الأمير قد أقام هذا المقر المسوّر عام 766م (أي قبل عشرين عاماً من إقامة المسجد الجامع)؛ وهنا يجب أن نلاحظ أن كلاً من السور الذي يفترض أنه روماني، والسور العربي المضاف، يصل سمكهما أكثر من السمك

المعتاد في المبائي العربية، أي 2.50م؛ وفي قصبة ماردة يصل السمك إلى 2.75م؛ هنا يجب أن نشير إلى أن كثرة الأسوار في ذلك القطاع الجنوبي للمدينة ترجع إلى كثرة فيضانات النهر الأمر الذي يتطلب التقوية الدائمة، وإذا ما كان السور الروماني المفترض في قرطبة لا يتضمن بناؤه أي ملاط بين الكتل الحجرية الموضوعة في بنائه، وهو ما شهدناه في السور الشمالي لصحن المسجد في عصر هشام الأول، وبشكل جزئي في أسوار قصبة ماردة، فإن ذلك ليس دليلاً قاطعاً على أن هذا السور يرجع إلى عصر ما قبل الإسلام، ويمقولة أخرى، إن هذا السور يمكن أن يكون عربياً يرجع إلى القرن الثامن، كما أن الإضافة، العربية أيضاً، لاحقة زمنياً، فقد كان الأمر مرتبطاً دائماً بالفيضانات التي تهدد المدينة. أما عملية إعادة استخدام بعض الكتل الحجرية المتفرقة على شكل مخدات، والتي رأيناها في السور الذي يفترض أنه روماني، فهذا أمر من الأمور الشديدة الشيوع في الأسوار الإسلامية في الأندلس، وإذا ما أردنا التحديد لقلنا إن فيلكس إيرناندث رأى هذا النمط من الكتل الحجرية في حائمًا القبلة وفي الأساسات التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني، وكذا في أساسات المنارة الكبرى التي شيدت في عصر عبد الرحمن الثالث، وبناء على الجسّ الآثاري الذي قام به مارهيل رويث، نجد الشيء نفسه في أساسات الواجهة الشمالية للجزء المسقوف من المسجد والذي يرجع إلى عصر المنصور، وهكذا حتى نشهد نوعاً من النهضة من جديد لتقنية المداميك على شكل المخدات في الأسوار التي ظهرت خلال القرن العاشر، وابتداء من بناء مسجد مدينة الزهراء. غير أنه لم يتم التوصل إلى رأي قاطع حول موضوع الأسوار الرومانية والعربية بمدينة فرطبة، وبالتالي لا يمكن الخروج بخلاصة معينة أو التقليل من شأن افتراضات أو نظريات سابقة في هذا المقام، فهي، على أية حال، تدعم الخط البحثى والقيام بمزيد من الجسّ الآثاري. وما لم يتم طرحه حتى الآن هو ما إذا

كان مسجد قرطبة الذي شيد في عصر الإمارة قد قبل بوجود كتل حجرية من مبان سابقة، رومانية أو قوطية، وإذا ما كان العرب، في عمليات البناء الأولى لهم، مثلما حدث في ماردة أو قورية أو طليطلة – قد أفادوا من الكتل الحجرية الرومانية في المقام الأول؛ هناك شاهد على هذا رغم ذلك، وهو أن المصادر العربية تحدثنا عن الإفادة من الكتل الحجرية التي كانت في السور الروماني لإصلاح الجسر المقام على نهر الوادي الكبير والذي كان قد تقادم – وما يمكن أن نتحدث عنه بثقة هو أن كافة المباني التي أقامها عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني، سواء في قرطبة أو مدينة الزهراء، جرى إعداد الكتل الحجرية في مكان العمل، وبالتالي حرى إعداد الكتل الحجرية في مكان العمل، وبالتالي تجاوز مرحلة الإفادة من مبان سابقة استمرت طوال تترين الثامن والتاسم.

## 5 - مدى صحة وجود مسجد ذي أحد عشر رواقاً خلال القرن الثامن:

يتفق دارسو المسجد الجامع بقرطبة كافة - ماعدا ليفي بروفتسال ولامبرت - على أن المسجد كان فيه أحد عشر رواقاً في عصر عبد الرحمن الأول، وبالتالي فإن الواجهة الحالية، المسماة سان استبان، الكائنة في الحائط الغربي، ترجع إلى القرن الثامن، لكن جرت فيها ترميمات زخرفية، خلال عصر محمد الأول، فيها ترميمات زخرفية، خلال عصر محمد الأول، في النقوش الكتابية العربية الكائنة عند باب المدخل في النقوش الكتابية العربية الكائنة عند باب المدخل (لوحة مجمعة 6)؛ ورغم أنه لم يشر أي مصدر عربي للمصلى ذي الأحد عشر رواقاً خلال القرن الثامن، فإن للمصلى ذي الأحد عشر رواقاً خلال القرن الثامن، فإن حيث تفاضى عما ورد عند كل من الرّازي وابن النظام، حيث تفاضى عما ورد عند كل من الرّازي وابن النظام، هذا هو أننا، حتى اليوم، درسنا مسجد قرطبة بفكرة مسبقة تقول إن عبد الرحمن الداخل هو مؤسس ذلك

المسجد ذي الأحد عشر رواقاً، وكذلك العقود المتراكبة الحالية التي نراها داخل حرم المسجد والتي تمتد من الشمال إلى الجنوب (لوحة مجمعة V-A، أي بوائك المكان المسقوف خلال القرن الثامن؛ B بوائك ترجع إلى القرن التاسع)؛ ومع ذلك فمنذ زمن جومث مورينو جرت نسبة الأبواب الكائنة في هذا المبنى إلى القرن التاسع، رغم أنه هو المبنى المفترض، المكون من أحد عشر رواقاً ويرجع إلى القرن الثامن؛ هذه الأبواب هي: باب سان استبان، المسمى باب ديانس Deanes في الصحن، وعلى أساس التوازي هو الكائن في المواجهة، في الحائط الشرقي، وباب سانتا كتالينا، إضافة إلى باب آخر جرت عنده جسّات آثاریة علی بد فیلکس إيرناندث عام 1932م، ثم جاء بعده مارفيل رويث، وهنا نسأل: أين أبواب المصلَّى المكون من أحد عشر رواقاً الذي يرجع إلى القرن الثامن؟. إنني أرى أن هذا الطرح غير مناسب بالمرة، ومثله في هذا المقام تلك النظرية التي لازالت ماثلة أمامنا وهي القائلة بأن العقدين غير الحقيقيين والكائنين على جانبى عقد المدخل الخاص بباب سان استبان، مع النهايات التدريجية الغريبة لهما (لوحة مجمعة 6، ولوحة 8: 1، 2)، يرجعان إلى القرن الثامن، بينما نجد عقد الباب المركزي وباقي الواجهة المزخرفة (لوحة مجمعة 9) يرجع إلى عمليات ترميم أو إعادة بناء أدخلها محمد الأول عام 855 - 856م، رغم أن النقش الكتابي الذي يشير إلى هذا التاريخ والذي نراه في العقد المركزي يشير بوضوح إلى أعمال مهمة قام بها هذا الأمير داخل حرم المسجد خلال القرن الثامن، كما سبق القول؛ ومن خلال ابن عذاري نعرف أن جهود الأمير تركزت على أضلاع المسجد، وزخرفتها بالتوريقات؛ كما أن ابن الأثير يحدثنا أنه بسبب وفاة الأمير عبد الرحمن الثاني، أنجز ابنه محمد الأول أعمال الزخرفة؛ ومع كل هذا فإن علم الآثار حاول فرض هذين العقدين، غير الحقيقيين والمدرجين، على أنهما يرجعان إلى القرن الثامن، وأن وجودهما يبرهن على الأحد عشر

رواقاً في المسجد الذي يرجع إلى القرن الثامن، وهذا من الصعب تصديقه في نظري، لأن زخرفة العقدين المذكورين هي على درجة التآكل نفسها التي يتعرض لها المبنى على مدار الزمان، مثلها مثل باقى الزخارف في الواجهة، وفيما إذا كان الشكل العام للعقدين ببدو أنه يدل على أسلوب مختلف فإن هذا يرجع إلى المقياس الأكبر المطبق عليه؛ وهنا أقول إن واجهة سان استبان ترجع في مكوناتها وزخرفتها إلى عصر محمد الأول، وريما كانت نوعاً من التشطيبات النهائية للأعمال التي بدأها والده. ولم نجد من الباحثين في هذا المقام إلا رفائيل كاستيخون الذي شكك في أن هذين العقدين يرجمان إلى القرن الثامن، رغم أنه يعترف بان المسجد المكون من تسعة أروقة يرجع إنى ذلك القرن، وبالتالي فنحن أمام تناقض آخر، هناك بعض الباحثين الذين درسوا المسجد، ومن بينهم تورس بالباس، يرون أن الواجهة التي ترجع إلى عصر محمد الأول قد أتت بعد ذلك على جدار يرجع إلى عصر أسبق. هذا صعيح، ونكن ليس للقرن الثامن، بل إلى تاريخ يرجع إلى الفترة من 833م و 848م، أي خلال عصر عبد الرحمن الثاني، حيث كان للمسجد حتى ذلك الحين باباً أو أبواباً لم ينته العمل فيها بعد.

وبالنظر إلى تشطيب العقدين الزائفين المطموسين (لوحة مجمعة 8؛ 1، 2، 3) نجد أنهما تقليد لأبواب صغيرة لحصون إسلامية أندلسية مثل حصن نمورماج، والباب الصغير في بوابة إيرنان رومان في القصبة القديمة بغرناطة (لوحة مجمعة 8: 4، 5؛ انظر كذلك انفصل الأول، لوحة مجمعة 9: 1-2)، وهذه النماذج منبثقة عن فتحات قديمة ثانوية في العمارة اليونانية التي اطلع عليها Adam، كما أنها انتقلت، بالطبع، إلى التي اطلع عليها Adam، كما أنها انتقلت، بالطبع، إلى عليه صفة الحربية، يدفعني إلى التوقف عند الدعامات عليه صفة الحربية، يدفعني إلى التوقف عند الدعامات أركان الأجزاء الخارجية للجزء المسقوف للمسجد

#### 

القرطبي، وتقدم لنا صورة تشبه كثيراً ما عليه قصبة ماردة، حيث نجد - إضافة إلى ذلك - أن أبراجها تبلغ واجهاتها من 3.10م إلى 3.34م، وعمقاً من 1.80م إلى 2م، وهي المقاسات نفسها التي نجدها، عملياً، في أبراج السجد القرطبي، ومن الملاحظ أن كلتا الحالتين - كما أسلفت القول - لا تمثلان أبرجاً دفاعية بل أبراجاً تقوم بدور دعامات معمارية للحوائط أو الأسوار، الأمر الذي يقودنا إلى القصور ذات الأبراج التي ترجع إلى العصر الأموي في سورية، والتي درسها كل من سوفاجيه وكروزويل؛ وهذا الأخير يراها على أنها مقار إقامة ملكية على شاكلة الحصون الرومانية في الإقليم؛ وفي هذا المقام يجب أن نبحث فيما إذا كان هذا القصر الحصن، في سورية، له صلة ما بالكلاشيه الأندلسي المتمثل في المسجد القرطبي الذي بيدو كأنه حصن، وتكرر الأمر فى مسجد مدينة الزهراء، مع وجود إضافة تتمثل في أن الأبراج موجودة في حرم المسجد والصحن، ويتكرر النموذج نفسه في المسجد الجامع في تطيلة؛ أضف إلى ما سبق أننا نشهد في المسجد الجامع بالقيروان وجود الأبراج الصغيرة في أركانه كافة على ما يبدو، غير أن هذه الحالة غير مؤكدة، ذلك أننا - طبقاً لرأي ل. جولفن - نجد أن الأبراج تعتبر مجرد دعامات للحوائط الهشة المشيدة من الآجر، رغم الدعامات المتمثلة في الأبراج الكائنة في زوايا حائط القبلة والتي أبرزها أ. ليزن؛ ومن جانب آخر نجد مسجد سامرًاء وفيه الأبراج في جميع أجزائه، لهذا السبب الأخير الذي ذكرناه، ومع هذا أرى أن هذه المقارّ ذات الأبراج هي المشرق، بعيدة عن المجال الذي نحن بصدده وهو الأندلس، نعود إلى قصبة ماردة، حيث نلاحظ أنها تتوافق مع المسجد القرطبي من حيث دعم التدرجات التي توجد بين الأبراج، إذ نراها مدرجة في ماردة، وعلى شكل منحدر في الحائط الشرقي للمصلّى ذي الأحد عشر رواقاً والذي أجرى فيه مارفيل رويث بعض المجسات الآثارية؛ يعود هذا الانحدار بين الأبراج للظهور في القطاع الخارجي لحائط القبلة

المشيد خلال عصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة 5: 3)، وكذلك التدرج بين الأبراج الخارجية لحوائط صحن المسجد الكبير الموحّدي في إشبيلية؛ كما أن الانحدار المشار إليه يظهر أيضاً بين أكتاف الجدار الداخلي في سوسة، الذي يرجع إلى القرن التاسع – طبقاً ل. أ. ليزن –. وفي المغرب الإسلامي، نجد أن بعض المساجد، التي درسها هذا الباحث، كان ولازال بها، أبراج مستديرة ذات شكل حربي، وهي المساجد المهمة في كل من سوسة وتونس؛ وبناء على الحوليات العربية كان المسجد الجامع بعدينة الزهراء بمثابة ملجأ للنساء والأطفال عندما تعرضت المدينة للهجوم وجرى تخريبها في بداية القرن الحادى عشر.

نعود إلى التساؤل السابق الذي طرحته: أين هي أبواب المصلّى القرطبي ذي الأروقة الأحد عشر الذي يرجع إلى القرن الثامن؟ استناداً إلى المخطط الذي قمت بإعداده (لوحة مجمعة 3: 3) نجد أنها قد زالت من الوجود، سواء في ذلك الجزء السقوف أو الصحن، حيث جرت إزالة الحوائط، خلال القرن الثامن، للمصلِّي المكون من الأروقة التسعة، عند تنفيذ التوسعة التي جرت في عهد عبد الرحمن الثاني؛ فالأبواب التي في الصحن، الذي لم تكن له بوائك بعد، كانت متوازية، الباب في مواجهة الآخر، وقد جرى تقليد ذلك عند توسعة المسجد؛ أما بالنسبة للحائط الشمالي للصحن فإن هناك باب الصومعة أو باب المنارة، وهو مدخل ورد ذكره خلال القرن العاشر عند الجستى Jusani، وربما كان هذا الباب هو الكائن إلى جوار المنارة التي شيدها هشام الأول خلال القرن الأول، جرى الحفاظ على هذا الياب عند توسعة الصحن في اتجاه الشمال خلال عصر عبد الرحمن الثالث، حيث جرى آنذاك إقامة حائط جديد ومنارة، وإلى جوارها باب أصبح اسمه «باب الصومعة». أما بالنسبة للجزء المسقوف من المسجد ذي الأروقة التسعة، فمن المنقد أنه كان هناك باب عند المقصورة، في الحائط الغربي، وربما كان من

أجل المر الخاص بالأمير وعلية القوم الذين كانوا يأتون من القصر المجاور، وهذا النمط هو ما جرى اتباعه في التوسعة الجديدة التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني، حيث نجد أن المقصورة الخشبية المزخرفة كانت فائمة، طبقاً للمصادر العربية، وكانت من الأعمال التي تمت في عصر الأمير محمد؛ سبق أيضاً أن قلنا قبل ذلك إن الأمير عبد الله أقام بابه الخاص، وربما كان إعادة بناء لباب سابق (لوحة مجمعة 10)، وتكررت الصورة نفسها في التوسعة التي تمت خلال القرن العاشر في عصر الحكم الثاني، قبل مسجد مدينة الزهراء.

#### 6 - باب سان استبان:

كان هذا الباب يسمى في زمن العرب باب الوزراء، ومنذ إقامته في عصر محمد الأول - في رأبي - كان بمثابة مدخل رسمى، وكأنه قوس النصر وله ثلاثة محاور رأسية، ولا ندري على وجه اليقين ما إذا كان ذلك تكريماً لأهل قرطبة أو تمجيداً للأمير و حاشيته التي تلج إلى المسجد من خلاله، فهل هو انعكاس لواجهة محراب مسجد عبد الرحمن الثاني مثلما قال بذلك ل. جولفن؟ يصعب القبول بأن عبد الرحمن الثاني كان يدخل عبر ذلك الباب إلى المسجد، فهو لم يكن موجوداً، ضي رأيي، وضي حال وجوده لم يكن العمل فيه قد انتهى بعد، وهذا يضعنا أمام مشكلة نتعلق بالباب الصغير المرتبط بالأمير عبد الله، والمصحوب بعقد، والمشيد بكتل حجرية كاملة مقارنة بالواجهة المتآكلة الخاصة بباب سان استبان، ولا شك أنه يرجع إلى القرن التاسع أو القرن العاشر. وكان جومث مورينو يعتقد أن ذلك الباب، جرى ترميمه في عصر عبد الرحمن الثالث، (لوحة مجمعة 10، رسم كاميس كاثورلا). يعتبر به باب سان استبان (لوحات مجمعة 6، 11: 1، 1−1) من الأبواب المهمة، والتي يراها تورس بالباس على أنها تبدو قوس نصر على الطريقة الرومانية ويقارن بين تفاصيلها

المعمارية (ثلاثة أبواب ذات مقاييس مختلفة وثلاثة عقود زخرفية فوقها) والتفاصيل التي نجدها في قصر سبليت Split في دالمائيا Dalmacia (لوحة مجمعة 11: 4)، وقوس النصر Severos في تمجاد (لوحة مجمعة 11: 3) وواجهة المسرح الروماني في بورديوس (لوحة مجمعة 11: 5)؛ وأضيف من جانبي باباً آخر يرجع إلى العصر الروماني المتأخر أو العصير البيزنطي وهو باب نيسيا Nicea (إيزنيك)، إسطنبول (لوحة مجمعة 11: 2 طبقاً لسيمالة إييس S. Eyice)، ومع ذلك فخلال هذه السنوات الأخيرة نجد أن كلوز بريش K. Brisch، يعترف بوجود بصمات رومانية في باب سان استبيان، ومم هذا يرى أن هذا الباب ينيثق من أبواب لقصور عربية أموية مشرقية (الأخيضر، وقصر الحير الشرقي وقصر الحير الغربي)، ودرسه على أنه عمل يعود إلى القرن الثامن، جرى تجديد عقد المدخل الخاص به والذي يحمل النقش الكتابي، الذي يرجع إلى عصر محمد الأول (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 17: 7، 8، 9)، ومن المشرق نبرز باب بغداد في الرّقة (لوحة مجمعة 11: 6 طبقاً تكروزويل). غير أن هذا الموضوع الخاص بالأصول الذي يرجع إليها باب سان استبان يتسم بالتعقيد الشديد، خاصة عندما نراه في مدينة قرطبة، التي تقدم لنا، كما رأينا وكما سنرى، ملامح للعمارة شديدة المحلية تضرب بجذورها في الموروث المحلى الذي لا نكاد نعرف عنه شيئاً في ضوء الدراسات الآثارية؛ أقصد بذلك هذا الأصول الرومانية والبيزنطية أو المصر المسيحي الأول - ولم لا؟ - والمصر القوطي، ويمقولة أخرى فإن موضوع الأبواب الثلاثة كان مبرمجا لكل أصناف المباني، منذ العصور القديمة، التي أفاد منها المرب، في المشرق والمغرب على السواء، في إقامة الحصون والمساجد؛ ولما لم تكن هناك بازليكات قوطية أو مستعربة مهمة باقية حتى الآن في المدن مثل قرطية وماردة وطليطلة، فإننا نجهل ما إذا كانت هذه «الكنائس الرئيسية»، على الأقل، أو الكاندرائيات، متميزة عن

غيرها في المدن أو الأرباض بالمواد المستخدمة في البناء أو الأسقف أو الواجهات الخارجية الرئيسية، والتي ريما كانت مكونة من ثلاثة أبواب، وفي هذه الحالة، ألا يكون دليلاً على هذا ما نجده في الواجهات المرسومة في كتب الأدعية Beatos المستعربة التي ترجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر؟ ليس باستطاعة أحد أن يبرهن على أن هذا الباب المكون من ثلاثة قطاعات، والذي نجده في المنمنمات التي تحويها هذه الكتب، هو نقل حرية عن أبواب المسجد القرطبي خلال القرن التاسع أو القرن العاشر، والمكس يمكن أن يكون صحيحاً، أي أن المنمنمات كانت صدى لما كانت عليه الواجهات القوطية، ولا يختلف الأمر كثيراً أن نجد المقد الحدوي القوطي في المنمنمات وفي العمارة الحضرية العربية وكذا خارج المدن الكبري.

انطلاقاً من هذه المطيات، نجد أن موضوع الأبواب الثلاثة كان ذا قيمة كبيرة في أقواس النصر في العصر القديم الذي أشرنا إليه، ومن أمثلة ذلك عقد ممدينة سالم» (صوريا) (لوحة مجمعة 13: 2). نرى الأبواب الثلاثة أيضاً في مداخل المدن الكبرى مثل إيطاليكا، حيث نرى ذلك في الفسيفساء (لوحة مجمعة 12: 1)، ومجموعة أخرى في تيباسا Tipasa (الجزائر) (لوحة مجمعة 12: 2) وبولوبيلس (لوحة مجمعة 12: 3)، وفي فسيفساء أس. أبولونير الجديدة، (رافينا)، حيث هناك صورة قصر تيودمير Teodomiro (لوحة مجمعة 12: 5) وفي لوحة جنائزية بمتحف الآثار في مدينة ليون، في حيازة الأب فيتا، (ق 2 - 3)، لكن الأبواب هذه المرة لها عقود حدوية (لوحة مجمعة 12: 4)؛ نتتقل الآن إلى العمارة العربية المغربية، إذ بالإضافة إلى المقود الثلاثية التي نجدها في مدخل مسجد قرطبة الجامع، المنبثقة عن النمط العام الذي نحن بصدده، نجدها في واجهات مثل تلك الخاصة بمسجد المهدية (ق 10) (لوحة مجمعة 13: 3، 4)، والتي يراها ل. ليزن على أنها عقد روماني جرى تعريبه، وواجهة مسجد علي

العمّار في سوسة (ق 10) (لوحة مجمعة 13: 5)؛ وفي القيروان نجد الطابق الثاني في المئذنة والمدخل إلى الرواق الرئيسي بالمسجد الكبير (لوحة مجمعة 14: 1، 2) وكذا المسجد المسمى بمسجد الأبواب الثلاثة (ق 9) (لوحة مجمعة 14: 4)؛ وأخيراً نجد الباب الثلاثي في مسجد الباب المردوم بطليطلة (ق 10) (لوحة مجمعة 14: 3). في هذا الخصوص أقول إن الأبواب الثلاثة كانت تشكل بداية تكوين نوع من الفخامة الممارية، شاع في حوض البحر الأبيض المتوسط وقام عرب الأندلس وأفريقية بتطبيقه، وريما كانت البداية من خلال الكنائس التي ترجع إلى العصير المسيحي الأول أو القوطية؛ وهنا علينا أن نلاحظ أن باب سان استبان يضم عقد مدخل هو العقد المركزي يرجع إلى تاريخ لاحق، مثل باقي الباب، على بناء مسجد المهدية، أي أن التكوين الثلاثي التشريفي الذي نراه في الخارج ينفصل عن الداخل، ومن هنا فإن الباب بيدو منقولاً من إطار معماري يرجع إلى العصر الروماني المتأخر؛ وعودة إلى النظرية السابقة الخاصة بالمنمنات التي يتضمنها كتاب الأدعية يمكن أن تكون بعض البوابات الأفريقية المذكورة ضائعة في الأمر، ومن أمثلة ذلك بوابة سيدى على العمّار، فهل كانت تلك البوابة صورة طبق الأصل لكنيسة أو بازئيكا في أفريقية، أو أنها عملية تقليد لباب سان استبان القرطبي؟

## 7 - الأعمال المفترضة التي نفّدها الأميرمحمد الأول داخل المسجد ذي الأروقة التسعة لعبد الرحمن الداخل:

يتركز هذا الموضوع حول ما إذا كان المسجد، منذ إنشائه، قد قام على تسعة أروقة، كما نراها اليوم، بنية معمارية دقيقة ليس لها سابقة في العالم الإسلامي، حيث يبلغ ارتفاع العقود الخاصة بالرواق المركزي هيه ثمانية أمتار، وأحد عشر متراً، حتى السقف (نوحة مجمعة 15: 2، 3 مخطط، كروزويل) وتقل هذه الأمتار الثمانية - ارتفاعاً - في عقود الأروقة الجانبية؛ إذ ببدو أن كل شيء يشير، طبقاً للحفائر الآثارية، إلى أن المسجد الجامع بمدينة الزهراء كانت له في أروقته الخمسة عقود بسيطة مثل التي توجد في المجالس أو الصالوبات الملكية بهذه المدينة (انظر لوحة مجمعة 27-1)؛ ودون أن نذهب بعيداً نجد أن لدينا وثيقة مهمة هي البائكة البسيطة في مسجد سلبادور بطليطلة، الذي يرجع إلى نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر (انظر اللوحة المجمعة رقم 13 بالفصل الثالث)، ويلاحظ أن المساجد التونسية ذات العقود البسيطة كانت مقبولة عند الأمراء وعلية القوم، إذ كانت لديهم جديرة بأن تخلف أفضل البازليكيات الرومانية والبيزنطية، فقد كان يكفى أن تضيف حلية معمارية متموجة Cimacio وبمض القطع الأخرى على الطريقة الكلاسيكية حتى تتخذ العقود البسيطة الشكل الانسيابي المطلوب، ولا شك أن هذا كان ابتكاراً عربياً يرجع إلى المغرب الإسلامي أكثر منه إلى مشرقه، وهذا ما سوف نراه في المسجد الجامع بالقيروان (لوحة مجمعة 16: 1، 2)، وفي الزيتونة بتونس، والمسجد الجامع في المنستير (لوحة مجمعة 16: 3، 4، 5)، وعلى ذلك أرى أن العقود القديمة للمسجد القرطبي تتوافق مع النموذج القيرواني، هذا إذا ما كانت خاضعة لقواعد وقوانين مسبقة في البازليكيات المسيحية أو القوطية أو المستعربة التي زالت من الوجود.

أريد أن أؤكد هنا أن أقصى ما ينتظره القرن الثامن هو وجود مسجد مكون من عدة أروقة بسيطة وليس المقود المتراكبة، الواحد فوق الآخر (لوحة مجمعة 17: 4، طبقاً لكامبوس كاثورلا، 5 طبقاً لفيلكس إيرناندث، والصورة رقم 7) سيراً على نموذج جسر المياه ميلا جروس في ماردة (لوحة مجمعة 17: 1، 2) وهذا ما ألمح إليه لأول مرة المماري توبينو؛ أو سيراً على جسر

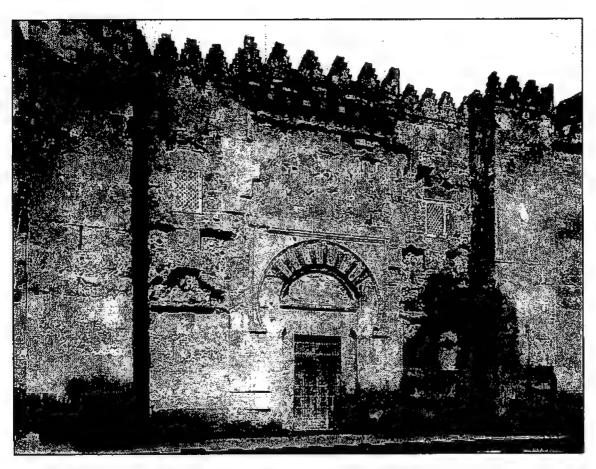
ولها تقليد أمين في كل التوسّعات وهي التي جرت في الأجزاء المسقوفة في المسجد القرطبي (لوحة مجمعة 15: 1 طبقاً لفيلكس إيرناندش). أدلى لامبرت برأيه في الموضوع الخاص بالعقود المتراكبة وأنها لا يمكن أن تكون قد طبقت في عصر عبد الرحمن الأول الكون مسجده الأولِّي من تسعة أروقة ممتدة من الشمال إلى الجنوب ولها ثمانية صفوف من العقود البسيطة في نسق واحد، وحجته في هذا أن المصادر العربية لم تشر إلى هذا التراكب، وأن القرن الثاني لم يكن مهيأ، من الفاحية التقنية، للقيام بعمل مثل هذا الذي يتسم بأنه ابتكار يتجاوز حدود المعقول، هذا إذا ما قبلنا بأن المسجد قد أقيم في غضون عام طبقاً للمصادر العربية، ويصر المؤرخ الفرنسي على أن هذا المبنى الذي شيد في عصر عبد الرحمن الأول كان أقصر من المبنى الحالى، وله واجهته الخارجية التي يبلغ ارتفاعها اليوم 11.30م؛ ورأيي في هذا الموضوع، هو أن العقود الحالية تبلغ مقاساتها على النحو التالي: فالعقد الحدوى الأسفل يبلغ 5.35م ارتفاعاً من الأرض حتى بطن العقد، إضافة إلى 7.18م بالنسبة للمقد المركّب في الأعلى وهو عقد نصف أسطواني، وهنا يبلغ الارتفاع الإجمائي حتى السقف المستوى، حوالي 9.40م، وهذه المقاسات كلها أخذناها من المسقط الرأسي للعقود الذي أعده فيلكس إيرناندث، وبعد ذلك نجد تورس بالباس يقر بارتفاع عام يبلغ 8.80م؛ ويلاحظ في باب سان استبان أن النافذتين ذواتي التشبيكات تقعان على بعد تمانية أمتار من الأرض حتى العتب (لوحة مجمعة 6) ولهذا فهي مناسية لإضاءة المسجد المشيد من عقدين متراكبين، غير أن هذا الارتفاع الذي عليه النوافذ قد جرى تخفيضه بشكل ملحوظ في الإضافات التي جرت في عصر الحكم الثاني والمنصور، وإذا ما قبلنا بمنطق المبرت، ثرى أن المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن كان ذا عقود بسيطة من تلك المعتادة في مساجد المشرق والمغرب، بما في ذلك المسجد الجامع بالقيروان خلال القرن التاسع،

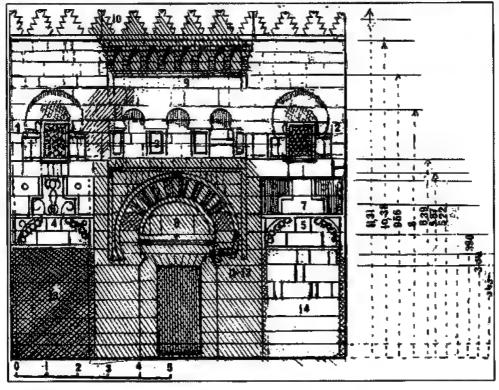
المياه الأفريقي في شرشيل، طبقاً لكل من تورس بالباس وكروزويل؛ وهي نماذج كان قد تم تقليدها قبل ذلك، بشكل حرّ، في بازليكيات بيزنطية جزائرية في تبيسا Tebessa وتجذير Tigzir (لوحة مجمعة 17: 3)؛ ومن جانب آخر، لا يجب أن نفصل بين التوسع الأفتي، الذي جرى خلال القرن التاسع، والتوسع الرأسي الذي يعني إقامة العقود المتراكبة؛ وهناك انطباع بأن التوسعة التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني، جرى تصورها من منظور ثلاثي الأبعاد، أي بالطول والعرض والعمق، وهذا الكلاشيه الجديد سوف يجعل المبنى القديم للمسجد مجرد دار للعبادة مكونة من تسعة أروقة عادية موازية لحائط القبلة، ولا نعرف ارتفاعها رغم أنها قريبة جداً من التربيع.

عندما استعرض لامبرت المبنى الأصلي، أو القديم للمسجد رأى أن المقرنسات modillones، فوق الأعمدة الخاصة بالأروقة الطرفية للمصلى ذي الأحد عشر رواقاً، تتسم بأنها ماساء ولها شكل الحلية الممارية نصف الأسطوانية bocel، وهذه قطع مختلفة عن الكوابيل modillones التي نجدها فوق باقي الأعمدة الخاصة بالمبانى التي ترجع إلى القرن الثامن في المسجد، حيث نجد بها أربع حليات معمارية مقعرة صغيرة ونصف أسطوانية bocel ، وكلها متراكبة ، وأحياناً ما نراها مصحوبة بتجعيدات أو خطاطيف بحيث نجد الواحدة فوق الأخرى (لوحة مجمعة 4، 5، 6). وبناء على هذين الصنفين من الكوابيل Modillones (لوحة مجمعة 18: 1، 2)، يعود المؤرخ الفرنسي ليؤكد نظريته الخاصة بالرواقين الطرفيين اللذين أضيفا خلال القرن التاسع، ووصفهما كل من الرّازي وابن النّظام، خاصة عندما نرى الحليات الممارية نصف الأسطوانية المساء، وقد تكررت في الكوابيل الخاصة بالتوسعة في العمق التي جرت خلال ذلك القرن؛ وفي هذا السياق نجد أن بعض المؤرخين يعترفون بإمكانية ترميم أحد الكوابيل modillon في عصر أحدث. كما أن فيلكس

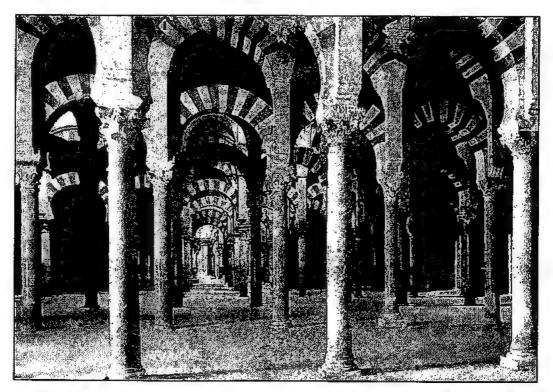
إيرناندث، الباحث الذي يدافع عن نظرية المسجد ذي الأروقة الأحد عشر، خلال القرن الثامن، يقول بناء على المقرنسات الملساء وذات الحليات المعمارية نصف الأسطوانية، إن هذا لا يدحض النظرية، ومع هذا يمكن القول إن صفوف المقود الطرفية، في أقدم قطاع في المسجد جرت إعادة بنائها في عصر عبد الرحمن الثاني؛ ثم يواصل قائلاً بأن الذي لا شك فيه وجود هذين الرواقين الطرفيين في المبنى القديم، وإذا لم يكن الأمر كذلك يجب علينا أن نواصل البحث عن تفسير مناسب للوضع مثل معرفة البعد الحقيقي الذي وصلت إليه، وعودة إلى الكوابيل emodiliones أقول إن الكابولي الذي وصفناه، المصحوب بالتجعدات أو الخطاطيف الموضوعة فوق بعضها لا يتمخض عن انحناء لحلية معمارية مقعرة فوق بعضها لا يتمخض عن انحناء لحلية معمارية مقعرة nacela.

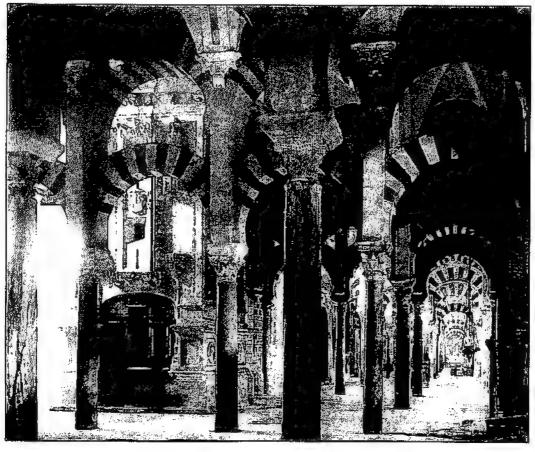
وضع المدافعون عن وجود الأحد عشر رواقاً في المسجد القديم نظرية أصيلة حول الأروقة الطرفية المضافة عند كل من الرازي وابن النظَّام، هذه النظرية هي أن المصلِّي الأصلي كان له في واقع الأمر أحد عشر رواقاً، غير أن الأروقة الطرفية كانت مصحوبة بنوع من التشبيكات أو حائط مفرغ، بدون أساسات، وبالتالي فهي أروقة مخصصة للسيدات؛ وقام عبد الرحمن الثالث بهدم هذه الحوائط المخرمة وبالتالي أصبح عدد الأروقة أحد عشر روافاً فعلياً أي تسعة + الثنين، وهنا أرى أن هذه النظرية ليست مقنعة بالكامل لأسباب منها أنه طبقاً «للحولية المجهولة للأندلس» (Dirk) جرى وضع أسقف للأروقة الطرفية، جرى وضعها باستخدام ماكينات ضخمة؛ والخطوات التي جرت، في نظري، هي على النحو التالي: إن المسجد الأصلي كان مكوناً من تسعة أروقة فعلية، ثم جرى هدم حوائط الواجهات الشرقية والغربية من الأساس في عصر عبد الرحمن الثاني، وهناك بدأ وضع الأساسات الجديدة منعزلة، واحد لكل عمود، ثلاً روقة الطرفية الجديدة المضافة، وفي الوقت ذاته جرى بناء الواجهات الجديدة، وهي الواجهات



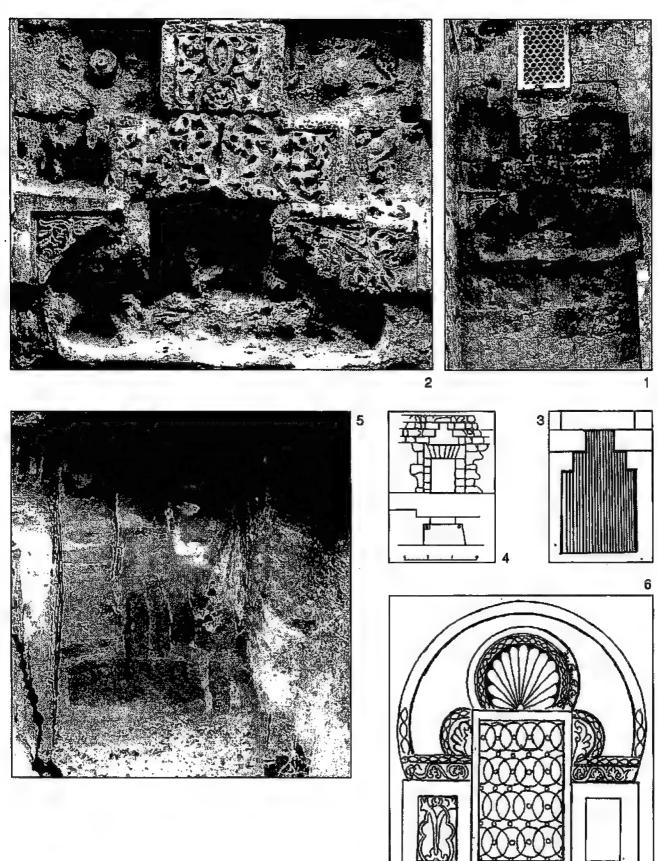


لوحة مجمعة 6: باب سان استبان.

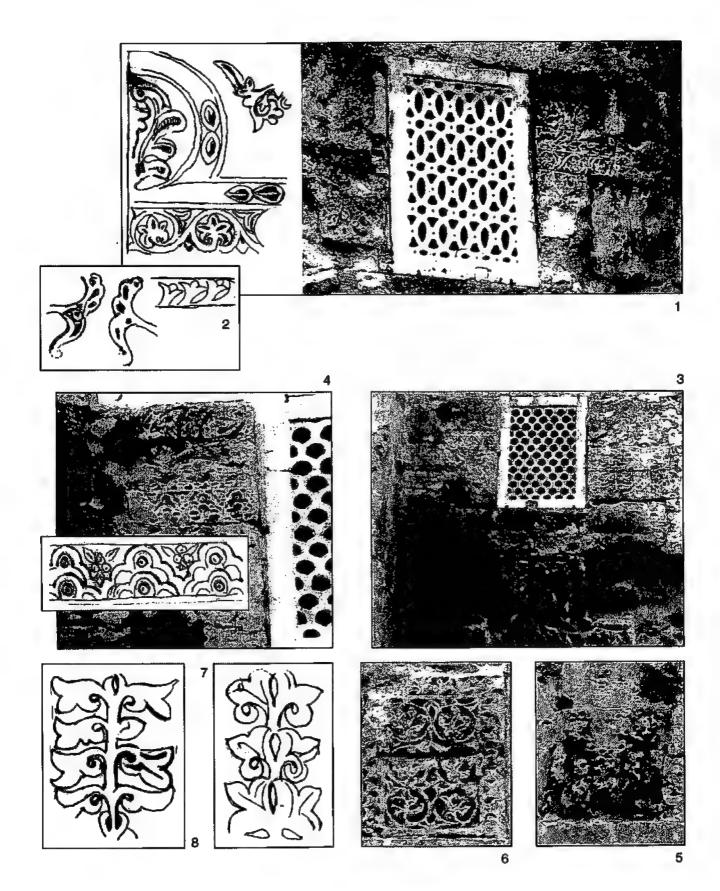




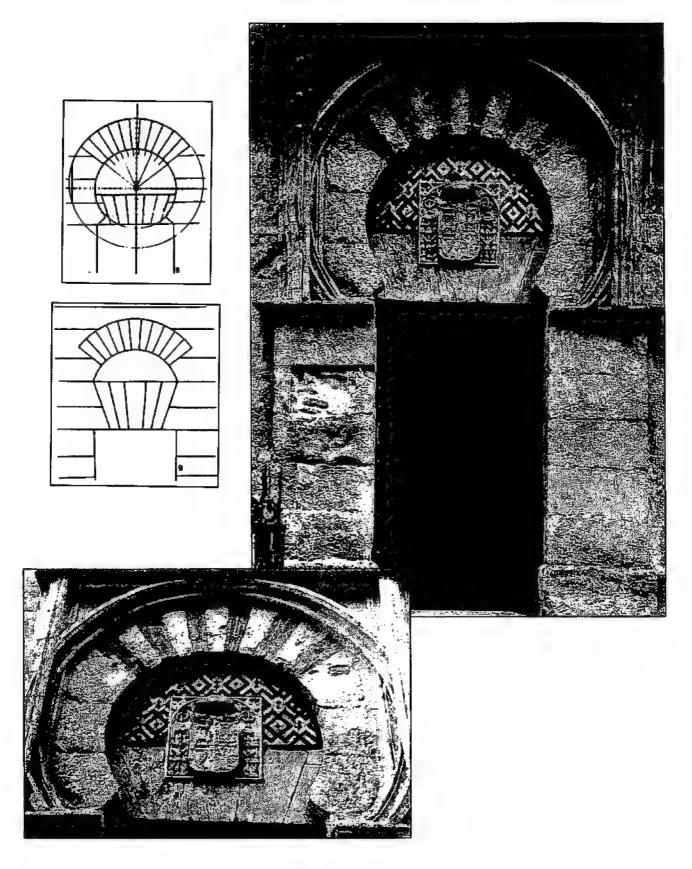
لوحة مجمعة 7: منظور للجزء المسقوف، المسجد الجامع بقرطية، ق8، 9.



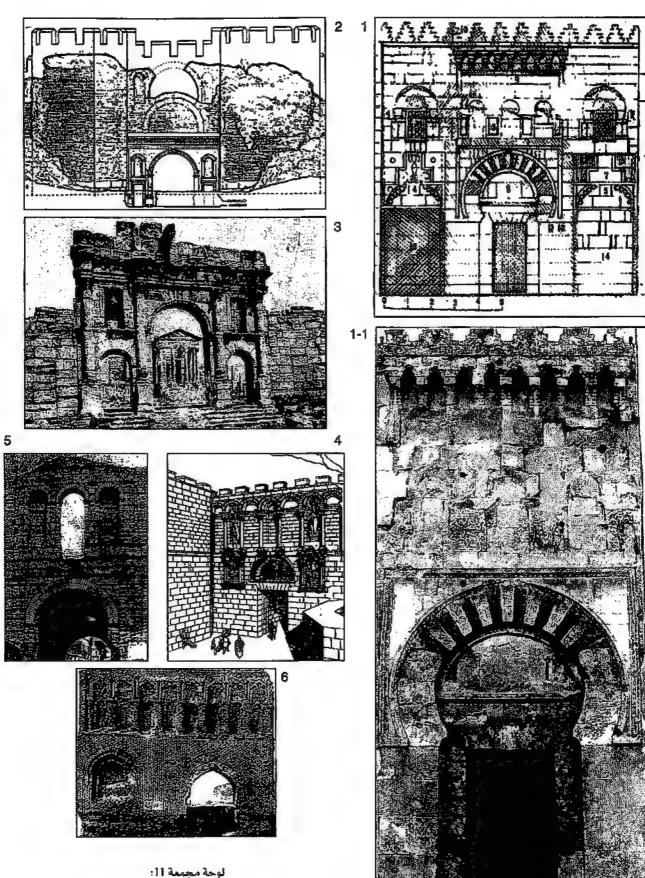
لوحة مجمعة 8: المسجد الجامع بقرطية: من واجهة باب سان ستيان.



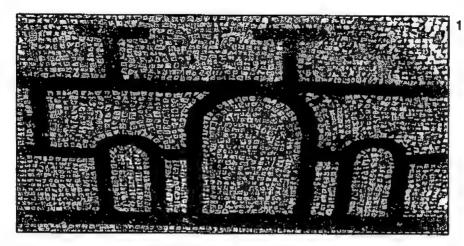
لوحة مجمعة 9: المسجد الجامع بقرطبة: من واجهة باب سان ستبان.

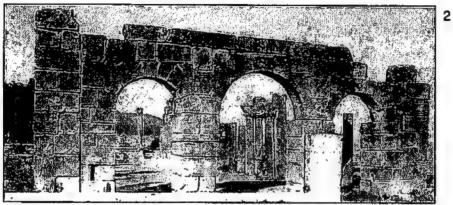


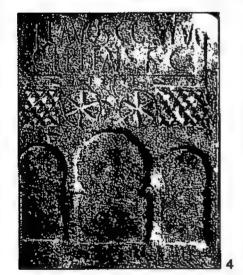
لوحة مجمعة 10: باب سان ميجل،



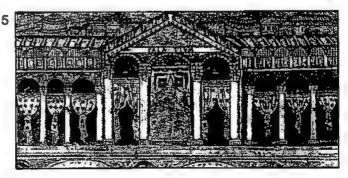
لوحة مجمعة 11: 1، 1-1: باب سان استبان والسوابق الخاصة ببنيته.



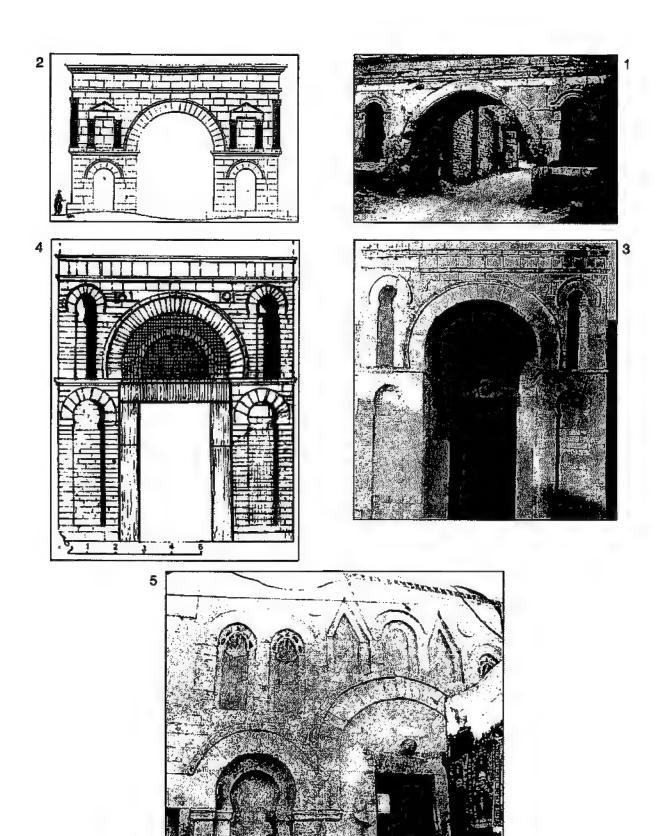




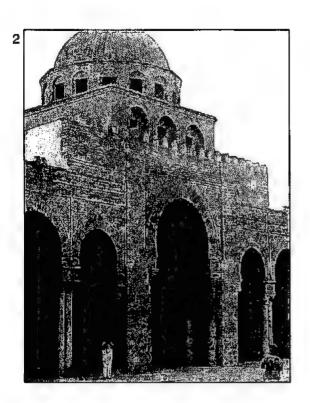


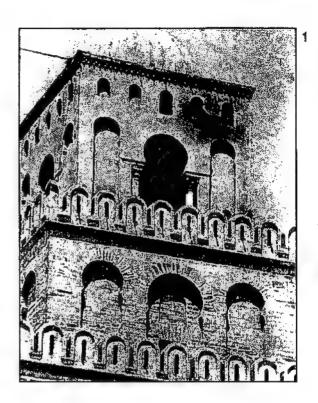


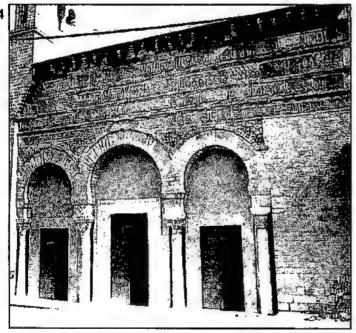
لوحة مجمعة 12: أبواب ذات عقود ثلاثية في الزمن القديم والعصر البيزنطي.

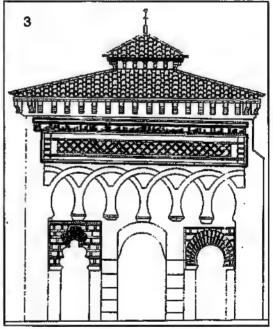


لوحة مجمعة 13: أبواب ذات عقود ثلاثية في الزمن القديم، 1، 2: وأبواب عربية لمسجد في أفريقية.









لوحة مجمعة 14: أبواب ذات عقود ثلاثية عربية في أفريقية؛ 3: مسجد الباب المردوم بطليطلة.

الحالية، في كلا الضلعين؛ إذن ولد الرواقان الجديدان بالبنية الجديدة المكونة من العقود المتراكبة والكوابيل modillones الملساء، وتركت إلى الوراء المقود البسيطة للأروقة التسعة القديمة؛ وبالنسبة للبنية الخاصة بالمسقط الرأسي والكوابيل الملساء modillones فقد جرى تطبيقها على التوسعة الطولية التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني؛ وعلى هذا، فإن الأروقة التسعة للعقود البسيطة للمبنى القديم أسبحت قائمة ومعزولة بعد عملية التوسعة، حتى تتم مواصلة إقامة الشمائر فيها، أي أن هذه التوسعة، أو الإماطة، سمحت، في البداية على الأقل، ألا يتوقف أداء الشعائر في المسجد أيام الجمعة. وعندما تنتهى عملية التوسعة في الممق عام 848م ينتقل المصلّون إلى الحرم الجديد، وندرك كل هذا من خلال ما تقوه به الحوليات العربية. وريما كانت الخمسة عشر عاما التي استغرقتها التوسعة الجديدة خلال القرن التاسع تفسرها تلك الوقفات في عمليات البناء بسبب إقامة الشمائر؛ وآنذاك ربما كان قد بدأ ترميم الأروقة التسعة القديمة ذات العقود البسيطة، وقد قام محمد الأول بمعظم الأعمال في هذا السياق، وذلك بعملية الإحلال لكل ما كان ضي منطقة الحرم التي ترجع إلى القرن الثامن، بما شي ذلك الواجهة الشمائية، المطلة على الصحن، وحائط القبلة القديمة، حيث شيد فوق الأساسات عشرة أكتاف قوية، فوقها نجد العقود التي تبدأ بها عملية التوسع في العمق، وكذلك العقود الحالية في الحرم، الذي يرجع إلى القرن الثامن (لوحة مجمعة 6)، وبذلك يتولد لدينا انطباع بأن هذه العقود وتلك جرت إقامتها دفعة واحدة، خلال القرن التأسع؛ هذه الخطوات العملية الكثيرة إنها تفسر السبب في «عزل» المصلّى القديم الذي يحدثنا عنه نص ابن المُفَرَّجِ(Ibn Mufarrij، ولم يتمكن تورس بالباس من إدراك مغزاه، وبالنسبة للمواد القديمة جرت الإفادة، كما هي العادة من إجمالي مواد البناء القديمة، أو جُلِّها، مثل قواعد الأعمدة والأبدان

والتيجان والحليات الممارية المتموجة Cimacio. وجرى وضع أساسات جديدة معزولة للأعمدة الجديدة مثلما هو الحال في التوسعة؛ ولهذه المرحلة الجديدة من البناء، أو إعادة البناء، منطقها، فليست هي الوحيدة في مسجد قرطبة؛ وعندما قام المنصور بن أبي عامر -كما اعترف بذلك فيلكس إيرناندث - بتوسعة الصحن نحو الشرق، فإنه أعاد استخدام قواعد الأعمدة والأبدان والتيجان والحليات المعمارية المقعرة الخاصة بالبائكة الكائنة في هذا الجانب والتي تنسب إلى عبد الرحمن الثالث، كما أن جزءاً من هذه القطع سوف يعاد استخدامه في البوائك الحالية في الصحن الذي يرجع إلى القرن السادس عشر (بالنسبة للأعمدة انظر ذلك البند المخصص لها هي الفصل الأول)، هذا هو تاريخ عمارة المسجد الجامع بقرطبة، وهو تاريخ، منذ بدايته، يتَّسم بالعمارة التي تقوم على التفكيك، وهذا أمر غير شائع الحدوث في دور العبادة المسيحية، كما أن المسجد الذي شيد في عصر الإمارة هو ثمرة عمارة الإزالة والوضع في خطوات مستمرة، إنها عملية أو مشروع لم ينته، حتى جاء القرن العاشر، حيث نشهد أن كل شيء جديد، وكان مسجد مدينة الزهراء هو الخطوة الأولى في هذا السياق.

عندما نتحدث عن أساسات المسجد، أو المبنى المشيد في عصر الإمارة، نشير في المقام الأول إلى حوائط المسجد ذي الأحد عشر رواقاً الذي يرجع، في نظري، إلى القرن التاسع، وهذه الأساسات يبلغ سمكها الملك المراقاً لما أورده فيلكس إيرناندث. وقد زاد هذا السمك في الأساسات، غير أن هذا لم يحدث بالنسبة للحائط الشمالي للصحن، في عصر هشام الأول، والذي قام فيلكس إيرناندث بجسة آثارياً، حيث لم يكن من المستطاع أن يزيد السمك عن 1،14م، ذلك أنه قد ظهرت فقط أساسات يبلغ سمكها مترين أو ما يزيد قليلاً، ولهذا لا نعرف السمك الذي كانت عليه الحوائط فقد في المبنى التأسيسي (القديم)؛ أما في الداخل فقد في المبنى التأسيسي (القديم)؛ أما في الداخل فقد

لوحظ أن كل الأعمدة الخاصة بالأعمال كافة المنفذة خلال القرن التاسع تقوم على أساسات معزولة أو منفردة، ويرى فيلكس إيرناندث أنها غير قوية بالمقارنة بالأساسات المتدة، فالأساس المتفرد أو الخاص بكل عمود يرتبط بمفهوم معماري لسنا ندري متي جري تطبيقه في قرطبة، وتكرر في مسجد فونتانار في أحد أحياء المدينة، وكذا مسجد المنستير ضي ويلبه (ألفونسو خيمنت) ومسجد الباب المردوم، ورأينا شيئاً مشابهاً في المسجد الجامع في تطيلة، أما في العصور الوسطى فنجد الأساسات المندة هي المستخدمة لوضع الأعمدة وكذا الأساسات المتمزلة، وكانت هذه الأخيرة مطبقة وسارية المفعول في العمارة الرومانية، حيث ظهرت من جديد في إحدى مراحل العمارة العربية في المغرب الإسلامي في هذا السياق ومع هذا فإن الأساسات المبتدة في الأندلس كانت أمراً مقتصراً على القرن العاشر: مسجد مدينة الزهراء والتوسعة التي تمت في السجد الجامع بقرطية في عصر الحكم الثاني وعصر المنصور (لوحة مجمعة 19: 3 طبقاً لجس آثاري قام به مارفيل رويث، أما الصور فهي خاصة بالحائط الخارجي الذي يرجع إلى التوسعة الأخيرة)؛ أما مسجد القيروان فإن أعمدته كانت تقوم على أساسات ممتدة، لكن، وللمفاجأة، لم يكن الأمر كذلك بالنسية للمسجد الجامع في المهدية. وإذا ما كان هذا النمط من الأساسات أفوى وأكثر مقاومة من الأساسات المتعزلة، فإنتا لا نفهم جيداً السبب الذي حدا بالمماريين، خلال القرن التاسع، إلى توسعة مسجد قرطبة الجامع، باللجوء إلى أساسات أقل قوة آخذين في الحسبان وجود الأقواس المتراكبة؛ وريما كان تفسير ذلك توفيراً لمواد البناء، أو أن العقود المتراكبة تقوم بدور الدعامة الرابطة للعقود بشكل جيد في الاتجاه الطولي، وبالتالي نجد أنفسنا أمام استقرار دائم ظاهري للكتل، ونقول استقراراً ظاهرياً لأنفا شهدنا كلاً من الحكم الثاني والمنصور، وعبد الرحمن الثالث قبل ذلك في مدينة الزهراء، وقد

قرروا استدراك الخطأ، ولنقل إن الأساس المنعزل كان من الأمور المعتادة خلال القرن التاسع، رغم أنه غير مناسب في أصناف معينة من العمارة المعقدة مثل التي بين أيدينا، وأن مصدره العمارة القوطية التي تتكىء أعمدتها ودعاماتها على مجرد ألواح أو كتل حجرية.

أعود مرة ثانية إلى الموضوع الرئيسي المتعلق بالأرض التي تأسس عليها المسجد خلال القرن الثامن، ولنتوقف عند النقش الكتابي الذي نراه في عقد باب سان استبان بتاريخ 855 - 856م، وهو نقش كتابي قرأه ليفي بروفنسال وفعل الشيء نفسه، من بعده، أوكانيا خيمنت، فقد قرأ الأول ما يلى «أمر (الأمير) محمد بيناء أو إعادة بناء (بنیان) کل ما هو ضروری فی المسجد وتقویته» أما قراءة أوكانيا خيمنت فقد جاءت «أمر محمد الأول بيناء ما تم تجديده في هذا المسجد وتقويته»، ويلاحظ أن كلتا القراءتين لا توضحان بدقة ما قام به الأمير، وهذا نتساءل عن الدرجة التي انساق بها هذا الباحث أو ذاك، عند قراءة النص، وراء هذه النظرية أو تلك، أي ما إذا كان المسجد مكوناً من تسعة أروقة أو أحد عشر رواقاً في عصر الأمير عبد الرحمن الداخل، غير أننا يمكن أن نقارن هاتين القراءتين بالنص الذي ورد عند ابن مفرّج Ibn Mufarrij، والذي عرضنا له في صفحات سابقة حيث يشير إلى «أن محمداً الأول زاد أعمال والدم التي كانت في المركز، وجدد المبنى القديم للمسجد الذي يرجع إلى سابقه عبد الرحمن بن معاوية الداخل، وهي الأعمال التي تبدأ بالحائط الكائن في العمق في الصحن القديم حتى الأكتاف (الأرجل) السميكة المشيدة من الحجارة في الوسط والتي بدأها والده بالزيادة والتي عندما يدخلها المرء يمكن له أن يرى القيلة، ويسبب عمليات الإصلاح والأعمال الأخرى جرى هدم الأماكن المتدة على الجانب وبعد ذلك شمل كل ما كان عليلاً في المبنى، وجرت الزخرفة وإعادة المبنى إلى سابق عهدهه، إذن نجد أن هذا النص لا يتحدث عن أية إضافة مثل الرواقين الطرفيين أثناء عصر عبد الرحمن

الثاني، وهذا النص، في نظري، يكمل ما جرت قراءته في النص الكائن في باب سان استبان، ومحصه، وحدد الأعمال التي جرت من طرف لآخر، من الشمال إلى الجنوب في المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن. أضف إلى هذا أن النقوش الكتابية التأسيسية كانت تكتب في المكان الذي جرت فيه الأعمال الكبرى والجديدة، ومن أمثلة ذلك المثذنة الكبرى لعبد الرحمن الناصر، أو البوائك الضخمة في الحائط الجنوبي في الصحن الذي أضافه ذلك الخليفة عام 958م، أو أي حصن أو برج حربي ضخم وعتيد وسط الحقول، ويلاحظ أن الفقرات التي وردت في الحوليات العربية تلحظ اللجوء إلى مصطلحات غامضة أو تعنى معنيين مثل: بنيان وإصلاح أو إعادة بنيان، وهنا نتساءل عن المعنى الحقيقى الذي كان لتلك المصطلحات خلال القرن الثامن والتاسع والعاشر؟ نالاحظ أن ابن حيان يقدم لنا في الجزء الخامس من المقتبس فقرة مهمة في السياق الذي نحن فيه، إذ يشير إلى مسجد السوق في قرطبة حيث كان ملكاً لعبد الرحمن الثالث، فهو - طبقاً لابن حيان- مسجد يرجع إلى القرن التاسع، وهو مسجد أبي هارون، تهدم من جرّاء حريق وأعاد عبد انرحمن الثانث بناءه أو رمّمه ولكن بشكل أقل مما كان عليه، وهنا أقول إنه اعتماداً على المصطلحات التي وردت يمكن الحديث عن أنه جرى احترام المخطط القديم للمسجد، وريما باقى مكوناته وجرى بناؤه من جديد اعتماداً على تقنية جيدة واتخاذ بنية جديدة.

إذا نظرنا إلى الإسهامات التي جرت في عهد محمد الأول في المصلّى الرئيسي (أي تغيير البوائك البسيطة في أرض المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن) لوجدنا أن الكوابيل modillones المكونة بها حليات معمارية نصف أسطوانية baqueton وتجعيدات في البوائك التي أعيد إقامتها، هي العنصر المسيطر، وأنها، بشكلها الزخرية، تمثل تقدماً ملحوظاً بالنسبة للكوابيل الأخرى المساء المرتبطة بالتوسعة التي تمت خلال عصر عبد

الرحمن الثاني، ومعنى هذا، في نظري، وهي وجهة نظر لا تختلف عن رأى لامبرت، أن تلك الكوابيل ذات التجميدات لا تنسب لعبد الرحمن الأول، بل ترجع إلى القرن التاسع مثل تلك الأخرى التي هي هذه المرة أقرب إلى الكوابيل، والتي نراها في العقود المطموسة المدرجة الموجودة على جانبي باب سان استبان (لوحة مجمعة 8: 2)، حيث تظهر فيها زخارف في الأضلاع، توافقاً مع بعض الكوابيل modillones التي نشهدها في المسجد الجامع في تطيلة، والذي أرخ له جومت مورينو بالقرن التاسع، ومع ذلك أرى أن هذه الكوابيل أضيفت خلال القرن العاشر. ما أريد أن أقوله هو أن الحليات الممارية نصف الأسطوانية baqueton أو التجعيدات التي نراها في تلك المنطقة التي ترجع إلى القرن الثامن في المسجد الجامع بقرطية، إنما هي علامة أخرى على الحداثة التي تشير إلى القرن التاسع وليس إلى ذاك القرن الآخر، آخذين في الحسبان القبول الفوري للموضوعات نفسها خلال القرن الماشر، سواء كان ذلك داخل المسجد أم خارجه (لوحة مجمعة 18، من 3 إلى 5 هي توسعات ترجع إلى عصر الحكم الثاني والمنصور)، ولهذه التعقيدات الزخرفية الخاصة بالقرن التاسع نموذج آخر يجب أن نضعه في الحسيان بالنسية للمسجد القرطبي، وأقصد هذا الحائط الشرقي داخل الساحة الخاصة بالمبنى المكون من أحد عشر رواقاً، والذي يعتبر أنه يرجع إلى القرن النامن، حيث قام مارفیل رویث باجراء جس آثاری، إذ بالحظ أن رص الكتل الحجرية منطى بطبقة من الجصّ عليها شكل آخر لرص الحجارة بغطوط حمراء إذ نلاحظ وجود مونة بيضاء وكتل حجرية ذات لون بني (لوحة مجمعة 5؛ 4) وهذا هو بالتحديد ما نراه في الجدران الداخلية لطريق الحراسة في شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء، وأمر آخر شبيه في الحصول الأموية في كل من ماربيلا وطُرّيف.

کنا نری أن باب استبان هوفی مجمله عمارة تنسب

الأندلسيين؛ لكن المستوى الزخرية، وخاصة واجهة باب سان استبان (لوحة مجمعة 9) تضم موضوعات من الزخرفة البنائية شبيهة أو موازية العليه الزخارف في مسجد أفريقية، وبعض تأثيرات من المشرق الإسلامي، التي ريما تقاطعت وتشابكت مع المسجد الجامع في القيروان، وهذا ما ثلاحظه في واجهة مسجد الأبواب الثلاثة الذي سبقت الإشارة إليه، غير أن الجدل لازال قائماً حول السنجات وفائب الطنف الخاص بعقد باب سان استبان (لوحة مجمعة 20). وقد قال بعض المتخصصين في دراسة المسجد القرطبي إن هذه الأجزاء هي حقيقية ترجع إلى عصر محمد الأول، بينما يقول آخرون (رفائيل كاستيخو، وهـ تراس ول. جولفن مؤخراً) إنها أعمال ظهرت نثيجة عملية ترميم حديثة؛ وكان تورس بالباس يعتقد أن السلاسل (وحدة زخرفية) التي تحيط بالسنجات إنما تنوه بالفن العباسي، وبالتالي فالعقد لم يجر ترميمه خلال القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين؛ ومن جانبي أرى أن هذه السلاسل لا توجد في كافة أجزاء المسجد القرطبي العربي، ولا في مدينة الزهراء، أي في الأشرطة أو حواف السنجات، ومن هنا فإن سنجات باب سان استبان تصبح معزولة تماماً وحالة فريدة في الفن الأموي الإسباني. من جانب آخر، يلاحظ أن نمط السلسلة Cadeneta الذي نحن بصدده وكذلك التوريقات التى سبقت الإشارة إليها، تحمل حوافٌ مشطوفة بوضوح، وتغطى السنجات الحجرية السبع، يلاحظ بها عمليات ترميم لا يعرف تاريخها. وإذا ما أردنا تحديداً قلنا إن هذه السلاسل ترتيط بشدة بتلك الأخرى التي نراها في الفن الإسباني الإسلامي ابتداء من نهاية القرن الحادي عشر، وهي أقرب إلى التوجهات الفنية التي طال أمدها ابتداء من القرن الثانى عشر حتى الثالث عشر، وخلاصة القول بالنسبة لهذا الموضوع أن العقد الخاص بياب سان استبان جرى ترميمه خلال الفترة من القرن الثاني عشر والقرن التاسع عشر، وقد اتخذت عملية الترميم

إلى العصر القديم ثم تعريبها، وليس له سابقة معروفة في الفن الإسلامي، إذا ما حسيناه كجزء من ميني ديني؛ فقد ظهرت في الباب، لأول مرة، زخرفة بنائية تتأقلم بالكامل مع الأشكال المعمارية، ومن هنا يمكن أن نتحدث عن «زخرفة معمارية» بالمعنى الكامل للمصطلح، أى أن الحائط بكامله مزخرف بوالتوريقات، طبقاً لمولة فيلكس إيرناندت (لوحة مجمعة 9)،وعلى هذا فإن هذه الواجهة المزخرفة والمنحوتة ستكون أول وحدة من صنفها لمسجد في العالم العربي، وهي تسبق الواجهة التي تحمل المواصفات نفسها والتي نجدها في المسجد القيرواني المسمى مسجد الأبواب الثلاثة (866م) الذي ينسب إلى الأندلسي محمد بن خيران المافري (ج. مارسيه)؛ وقد استطاع ل. جولفن أن يستخرج من باب سان استبان كلاشيه العقد الحدوي الخاص بالمدخل الذي يطوِّقه إفريز من ثلاثة عقود صغيرة مطموسة حدوية الشكل (نوحة مجمعة 11: 1-1)، وعلى أساس نظرية معينة يرتبط البأب بواجهة المحراب، التي زالت، والتي ربما كانت في المبنى الذي شيده عبد الرحمن الثاني، وهل كانت كذلك في محراب عبد الرحمن الداخل؟ علينا أن نضع في الحسبان، في هذا المقام، الفارق الزمنى القليل بين واجهة المحراب في توسعة الحكم الثاني، والواجهات الأخرى في الأبواب الخارجية لهذا السجد (965 - 970م) حيث تجدها جميعاً ذات إفريز من العقود الزخرفية المطموسة فوق عقد المدخل، أى أن هذه الأبواب يتم إضفاء هالة القدسية عليها من خلال المحراب، وكانت هذه التجرية مطبقة سلفاً في المسجد الجامع بمدينة الزهراء (941 - 945م)، وربما كانت هذه الحالة الأخيرة انعكاساً لما حدث شي المسجد الجامع بقرطية في عصر عيد الرحمن الثاني ومحمد الأول؛ والشيء الغريب هو أنه، حتى الآن، لم تسجل حالة تأثير واضح على مساجدنا قادمة من مسجد القيروان؛ فريما أزيلت هذه التأثيرات، على المستوى المعماري، من خلال إسهام هذين الأميرين

هذه تبراساً لها، ماعدا السلاسل، عقود الواجهات التي ترجع إلى القرن العاشر بالمسجد، وهنا علينا أن نضع في الحسبان أن رفرف الجزء الأيمن للواجهة الشمالية للحرم جرى ترميمه بين القرئين الرابع عشر والخامس عشر على يد حجّارين مدجّنين أو مسيحيين وضعوا عناصر زخرفية خاصة بزمانهم، ومن بين العناصر التى نراها تلك السلاسل ذات العُقد؛ وبالنسبة للوحة الجمعة رقم 20 فهي تضم عدداً من السلاسل المرسومة في الجزء الأسفل والتي نصنفها على النحو التالي: 1: زخارف جصّية في سامرًاء، 2: مسجد ناين (فارس) (فلورى)، 3: من تاج عمود بمدينة الزهراء؛ 4: من تاج عمود في طليطلة (ق 11)، 5: الجمفرية، 6: من سقف مدهون في المسجد الجامع بالقيروان، (ق11) (طبقاً ل. ج. مارسيه)؛ 7: زخرفة جصّية طليطلية، (ق11)؛ 8: المسجد الجامع في تلمسان؛ 9، 10: رُخارف جصّية في كاستيخو دي مرسيّة، (ق 12؛ 11)؛ ألمرية، ﻣﺴﺠﺪ ﻣﺮﺗﻮﻟﺔ، (ق 11 و 12، 14): ﻣﺴﺠﺪ ﺗﺘﻤﺎﻝ، 15: طبقة من الحجارة عليها المينات في برج الذهب بإشبيلية؛ 16: منارة مسجد حسان بالرياط؛ 17: منارة سان سياستيان في رنده، 18: قصر أستوديا المدجّن (بالنسيا)؛ 19: نمط موحّدي - مدجّن، 20: زخرفة جصّية موحّدية بقرطبة؛ 21: زخرفة جصّية بالفرفة الملكية سائتو ودومنجو، ومنزل العملاق بقرناطة؛ A: باب سان استبان بقرطبة، B: عُقد Contario كلاسيكى ومشتقاته: 1: مسجد قرطبة ومسجد الأبواب الثلاثة بالقيروان، 2: قصر بينو إيرموسو في شاطبة، لاس أويلجاس في بورغش، 3: مسجد سان خوان في ألمرية، الكاستيخو بمرسيّة وسقف مدهون في المسجد الكبير بالقيروان، C: 1، 362 مشبِّكات بيزنطية ومسجد ناين، (ق10)؛ 5، 6؛ من مدينة الزهراء.

ومن الأمور التي تستعق الانتباه هناك تشبيكتان من الرخام في واجهة سان استبان (لوحة مجمعة 9)، تكادا تكونان متماثلتين، ولا شك أنهما أعيد استخدامهما،

حيث كانا في مبنى إسلامي سابق، اللهم إلا إذا كانت هذه الإفادة قد تمت في الواجهات التي زالت من الوجود في المصلِّي ذي الأروقة التسعة، (ق8)، ذلك أنه طبقاً لما نوَّه به جومت مورينو، علينا أن نقبل أنه مع هدم المنصور للحائط الشرقي للمبنى أثناء التوسعة التي جاء بها عبد الرحمن الثاني كان من المكن إعادة استخدام بعض التشبيكات في هذه الواجهة أنتاء الإضافة التي تمت في عصر ذلك العاهل؛ وبالنسبة لتوافذ بأب سأن استبان، ريما كانت متوجة بحليات مقعرة (محارة) مثل الكتلة الحجرية التي عثر عليها تحت أرض المصلّى الذي يرجع إلى القرن الثامن، حيث يقول بعض الباحثين إنها تنسب إلى محراب عبد الرحمن الأول. وفي الرسم الذي أعددته، 6، من اللوحة المجمعة 8، أقدم عملية بناء مفترضة لواحدة من النوافذ في سان استبان، وسوف أتحدث على الفور عن عنصر زخريج آخر في هذه الواجهة، تم العثور عليه في الجزء العلوي إلى اليمين (لوحة مجمعة 9: 4)، وهو عيارة عن وحدة مكونة من عقود صغیرة مقصّصة، یری فرناندث بویرتاس أنها يمكن أن تكون أول إطلالة عربية مشرقية تسبق العقود المعمارية المفصّصة في التوسعة التي جرت في عهد الحكم الثاني، والتي يفترض أنها مأخوذة بشكل مباشر من الفن العباسي؛ وفي رأيي نجد أن العقود المضصمة في سان استيان، والتي رصدها لأول مرة فيلكس إيرناندث، تكررت كما سنرى، في أثر آخر، على شكل شريط علوى في القبة المركزية الكائنة أمام محراب الحكم الثاني (لوحة مجمعة 39: 2، رقم 1: 1 العقد المفصّص في سان استبان)، الأمر الذي يحدو بنا للتفكير في أن مثل هذه العناصر الزخرفية توجد إلى جوار أخرى في مبان تشمل وسط حوض البعر المتوسط، بغض النظر عن العقود المُصَّصة التي نراها في قباب الخليفة المذكور، ودائماً ما نراها ذات توجهات غير معروفة؛ وقد نشر تورس بالباس دراسة عن كابولي، أو إحدى الحداثر، التي ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام

في المبنى التونسي «زبيبة»،المزخرف بعقود مكونة من خمسة فصوص (لوحة مجمعة 38 - 2: 1). أما بالنسية للزخارف الأخرى في باب سان استبان، والتي تكاد نتلاشى بفعل الزمن، فإن هـ. تراس يقارنها بزخارف حصن أموى سورى، هو حصن قصر البياض، ويؤكد أصولها المشرقية المتوسطية (شرق المتوسط) حيث نجد خليطاً معقداً ومثيراً للحيرة من الزخارف كواحدة من السمات البارزة في الفن الإسلامي في سورية في ظل تلك الأسرة الأموية، ويضيف الباحث المذكور إلى أنه لا يوجد ما يدل على العناصر الزخرفية القوطية حتى نستطيع أن نعرف درجة إسهام ما هو قوطى مع ما هو أموي في قرطبة. أما تورس بالباس فيرى الأمر على أنه إشارة إلى العصر الروماني المتأخر أو العصر الهلنستي الذي كان له أثره الواضح في حوض البحر المتوسط؛ وفي نظري أنه لا يمكن مباعدة الفن الثري الذي نجده في المسجد الجامع بالقيروان، (ق9)، والخاص بالزيارات وما تحقها، وهو سابق بعض الشيء على مملكة محمد الأول في قرطبة (886-852م)، وإذا ما أردنا التحديد قلنا إن الأشكال 6، 7، 8 التي انتشلها فيلكس إيرناندث، في اللوحة 9 لا يمكن أن ندرسها بمعزل عن الأخرى.

نعود، مرة أخرى، في نهاية المطاف إلى ماردة وقصبتها، فهي كما نعرف، من الناحية التاريخية والمعمارية، مرتبطة بالمسجد ذي الأروقة الأحد عشر الذي ننسبه إلى عبد الرحمن الثاني وإلى محمد الأول، هذه الإشارة وهذه العودة لهذه المدينة لها ما يبررها، فكما أسلفت القول فإن كلا الأميرين كانا شديدي الارتباط بها لأسباب حربية، كما أنها بدهية أوجه الشبه تلك ذات الطابع المعماري التي أشرنا إليها وهي تراكب العقود والآجر في العقود في تبادل مع الكتل الحجرية في أحواض جسر المياه الروماني، والأبراج أو التدرجات القائمة فيما بينها في الواجهات المتقابلة، وتبادل في المداميك (آدية وشناوي) وسيطرة ذلك في منطقة الأساسات، والاستخدام العام والكثف الكتل الحجرية الأساسات، والاستخدام العام والكثف الكتل الحجرية

التي تم انتزاعها من مبان سابقة وكذا الكتل الحجرية الموضوعة على قاعدة من الآجر ومقاسات الأبراج الصغيرة وارتفاع الأساسات؛ ويشير البكري إلى أن هاشم بن عبد العزيز، أحد قادة محمد الأول، المقيم في ماردة، أشار إلى أنه انتزع من المدينة أجمل ما فيها من الرخام ونقله إلى قرطبة حيث أعيد استخدامه في القصور والحمامات؛ وليس من باب المجازفة التفكير بأن هذه الغنيمة كانت تضم أبدان أعمدة وتيجانها وقواعدها، وريما حليات معمارية مقعرة موجهة كلها للمسجد الجامع بقرطية، وكانت عملية النقل لهذه المواد وإعادة استخدامها من الأمور الشائعة خلال القرن الثامن، وتحدثنا الحوليات عن أن هشام الأول بنى مسجدَين أمام القصر باستخدام مواد جلبها من ناربونة كغنيمة حرب عام 793م، وأثناء عمليات البناء التي جرت خلال عصر عبد الرحمن الثاني كانت علاقته ببيزنطة لها الأولوية، الأمر الذي يعنى وجود تيارات طنية تجديدية بالنسبة للفن الأموى هي الأندلس، وهذه عبارة عن تبادل بين العقود المصّصة المشيدة من الآجر الم والمشيدة من الحجارة للبوايات الخارجية وعقود الداخل، والألوان الثنائية للعقود الرومانية والبيزنطية (لوحة مجمعة 21، من 1 إلى 6؛ 7 من المسجد القرطبي، 9: من مدينة الزهراء، و 10 لنوافذ ذات لونين في القبة الكائنة عند بداية المسجد الجامع بتونس (ق10) إضافة إلى أفاريز ذات أسنان حادة توجد فوق مناكب العقود العليا في التراكب الذي نراه للعقود في قرطبة، عندما ننظر إلى واجهة سان استبان نجد أن فنها الزخرفي الذي يرجع إلى العصر الروماني المتأخر والعصر الهلنستي وكذلك الزخارف النباتية، السعفات والأكانتوس، والزخارف الخاصة بالتيجان ذات التصميم الجديد، تعلن جميعها ميلاد ملامح العمارة الأموية خلال القرن العاشر، وسيراً على ما يقوله ليفي بروهنسال نجد أن عيد الرحمن الثاني كانت له علاقات بالإمبراطور تيوفيل Teofilo (825م)، وسواء كان هذا الأمير أو ابنه

محمد الأول فقد دخلا التاريخ بما شيداه داخل قرطبة وخارجها، وكانا من العواهل الذين يقومون بإعادة البناء وليس التأسيس لساجد جديدة، فقد تركزت أنشطتهما الرئيسية على مساجد كانت موجودة سلفاً؛ فقد أعاد محمد الأول بناء المسجد الجامع بسرقسطة أو توسعته (856م) ومعه موضوع نقل المحراب إلى حائط القبلة الجديد، ويبدو أنه شيد مسجد ملقة، ورمم - طبقاً لابن حيان - مساجد مدينة شذونة واستجة، وكانت له أنشطته في مدينة إلبيرة، ومن خلال ابن حيان - حيث يورد نصاً لابن الخطيب - نعرف عن لوحة تأسيسية ترجع لمام 865م خاصة بمسجد هذه المدينة الأخيرة، رغم أن تورس بالباس يتحدث عن توسعة أو إعادة بناء المسجد قبل عام 712 - 719م؛ والشيء نفسه نجده في طليطلة في مسجدها الجامع الذي جرت توسعته على يد الأمير، طبقاً لابن حيان، هنا نلاحظ عملية تكامل نموذجية بين إسهامات الأب والابن، الأمر الذي يذكرنا بالحكم الثاني ووالده عبد الرحمن الثالث، سواء في مسجد قرطبة أوفى مدينة الزهراء،

## 8 - أداء المسلّين للشعائر أثناء عمليات توسعة السجد الجامع،

تطرقت جانبياً لهذا الموضوع في الفصل الأول، فهل كان يترك للمصلين، يوم الجمعة، مساحة مناسبة لأداء الصلاة دون أن تؤثر أعمال البناء في الأمرة ريما كان التواصل يتم في بداية الأمر عبر اتفاق بين القضاة أو الأئمة وبين المشرفين على الأعمال القائمة، إضافة إلى عدم لوم بعض المصلين الذين يتجهون أيام الجمعة للصلاة في مساجد أخرى صغيرة، وعلى هذا فمن خلال المقتبس نعرف أن أحد المساجد التي تم اختيارها لأداء شعائر الجمعة كان مسجد «أبي عثمان» الذي يوجد في الربض الفربي، خلف القصر، فهل كان داخل المدينة؟ ومرد هذا المسلك هو أن استخدام المسجد الجامع أثناء

التوسعة كان ممنوعاً، ويشير ابن حيان إلى أن خطبة الجمعة يمكن أن تلقى في عقدة مساجد في أن معاً، غير أنه من المستحيل أن نحدد في الخريطة أماكن تلك المساجد البديلة، لكنها مساجد صغيرة لأنها مساجد أرباض وأحياء، والسؤال هو: كيف كان من المكن استيماب كل هذا العدد الهائل من المصلِّين، خلال القرن الثامن والتاسع، على سبيل المثال، والذي يصل إلى 13 ألف مصلِّ كان المنجد الجامع يستوعيهم بما في ذلك الصحن؟ وتزداد هذه المشكلة حدة على زمن التوسَّمات التي جرت خلال عصر الحكم الثاني والمتصور بن أبي عامر، من جانبي أرى أن الكثير من المصلِّين بقي للصلاة في المسجد الجامع حتى أثناء الأعمال نظراً للطبيعة المقدسة للمسجد منذ تأسيسه مقارنة له بالساجد الأخرى الصغيرة، وهناك احتمال كبير في أن ذلك كان أحد الأسباب التي جعلت المصلِّين يؤدون صلاة الجمعة أثناء التوسعة التي تمت خلال القرن التأسع والتي بدأت بإضافة الرواقين الطرفيين إلى المبئي الذي يرجع إلى القرن الثامن، ثم كأنت التوسعة في العمق، أى أنه بعد انتهاء التوسعة الأولى انتقل المصلون إليها، وجاء محمد الأول ليواصل التوسعة ضي الممق، وهذا الحل ليس مستبعداً من الناحية النظرية، فهل كان ذلك الأمر وهذا المسلك هو الذي يكمن وراء المدة الطويلة التي استغرقتها عملية التوسعة، خمسة عشر عاماً، طبقاً للحوليات العربية؟

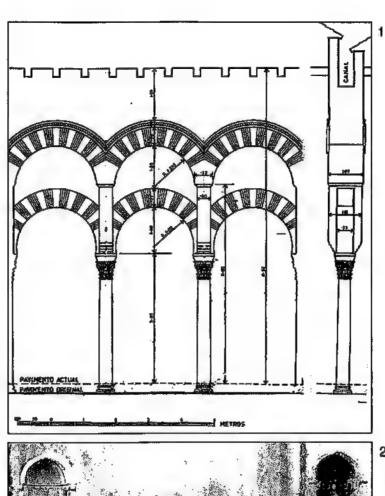
## 9 - العقد الحدوي:

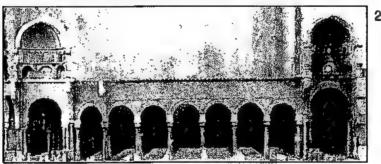
يمكننا القول بشأن هذا العقد الشائع في المسجد القرطبي وفي المساجد الطليطلية أنه أسبق من عقد المسجد الجامع بالقيروان، حيث نجد انحناء العقد شديداً ومفتوحاً، أي بنسبة 3/1 أو 4/1 (لوحة مجمعة C 22 ، طبقاً لإعادة تصور قدمه ليزن) بالمقارنة بعقود الأموي سان خوان في دمشق، بينما نجد أن

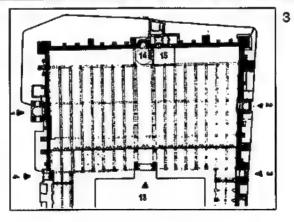
العقد الحدوى في قرطبة، القرن التأسع يبلغ 2/1، ولهذا فإن الانحناء أكثر، مع وجود شرشرة ضرورية في الأضلاع، وكان هذا كله في الأبواب الخارجية للمسجد (لوحة مجمعة A 22 ، 1: عقد ديانس في الصحن؛ 2، 5: داخلي في باب سان استبان طبقاً لكامبوس كاثورلا؛ 6: العقد نفسه، بعد التصحيح، طبقاً لـ جولفن؛ 4: القطاع الخارجي لباب سان استيان طبقاً لكاميوس كاثورلا؛ B: عقد باب السقيفة في الحائط الفاصل بين المسلّى والصحن، رسم جومت مورينو). لكن سبق أن رأينا أن حجم العقود السفلي الحاملة لبنية العقود المتراكبة في الداخل، مقاسها 3/1 (لوحة مجمعة 23: 1)، مثلها في ذلك مثل عقد المدخل إلى قصية ماردة، ومتوافقة - كما كُتب - مع العقود الخاصة بالعمارة القوطية التي يبلغ الحناؤها 3/1 أو 4/1، ومنذ أن وضع ذلك جومت مورينو بدأ الأمر وكأنه غير قابل للنقاش ومن المسلّمات أي أن العقد الحدوى القرطبي مصدره العمارة القوطية، لكن متى ظهر هذا العقد الحاد في انعنائه في حياة المسجد القرطبي؟ هذا إذا ما قبلنا بأن العقود المتراكبة هي للمسجد ذي الأحد عشر رواقاً، خلال القرن التاسع، مع عيد الرحمن الثاني، وإلا فمع عيد الرحمن الأول؛ وهذه معضلة حاولت التوصل إلى حل لها لتكون في القرن التاسع، وقد سبق أن تحدثت عن العقد الحدوى بشيَّ من الأسهاب في الفصل الأول من هذا الكتاب ومن جانيه قام فيلكس إيرناندث بوضع المقاييس التالية للمقود خلال القرن التاسع: باب ديانس 3/2 Deanes، باب سان استيان (٩)، باب عبد الله 6/5، نوافذ منارة سان خوان 8/7، ثم أضاف المقاسات التالية لعقود ترجع إلى القرن العاشر في المسجد: منارة عبد الرحمن الثالث 6/5، وعقد المحراب 6/5، المدخل إلى الساباط الذي شيد في عصر الحكم، ويقول لنا الباحث المذكور إن مقاسات المقود لا يمكن اعتبارها مؤشراً زمنياً له قيمة مطلقة؛ وسوف أقوم على الفور بتناول الأبواب الخارجية لسجد فرطبة سيراً في هذا على نمط باب سان استبان،

الواجهة الخارجية، وباب ديائس المطل على الصحن، الواجهة الداخلية، وهما واجهتان لم تُمَسَّا (لوحة مجمعة 22: 4، 1، 2)، ولهما عقد حدوى يحيط بالعتب، أي أنه عقد متراكب فوق العتب، وحول أصول ذلك أشار جومت مورينو قائلاً إن المقد له عتب مُسَنِّج، وفوقه عقد عاتق لا يكاد يصل إلى نصف اسطوانة، إذ أصبح الثاثين في الاستدارة؛ غير أنه من خلال خط بسيط يلاحظ أن الانحناء مطوّل من خلال العتب وبذلك بيدو كأنه عقد حدوى، ثم يحيط به إطار للتربيع مثلما هو الحال في باب سان استبان من الداخل، ويقوم المقد نفسه على براذع صلدة، وهو عقد مشرشر، كما أن سنجاته نصف القطرية تبادلية من حيث المادة الخام (حجارة وآجر) في مجموعات تصل إلى أربع، ويلاحظ أن طبلة هذا العقد غائرة بعض الشيء؛ وهذا الصنف من العقود هو من العقود الكلاسيكية نراه في روما مرات عديدة وفى أماكن أخرى، وظل في المشرق الإسلامي وفي القطاع الإفريقي القديم (رباط سوسة ومثارة مسجد القيروان)؛ ومن الكلاسيكيات أيضاً وجود السنجات في المتب، ويُرجع جومث مورينو تاريخ هذين البابين الخاصين بمسجد فرطبة إلى القرن التاسع، وهناك مثال جديد لمقد حدوى يتمخض عن عتب عثر عليه في كنيسة مسجلة أنها مستعربة، إضافة الى آخر ينظر إليه على أنه قوطى في سانتا ماريا دل ترامبال في الكويسكار، إقليم قصرش، وقد درسه مؤخراً كابابيرو ثوريدا (لوحة مجمعة 25: 1).

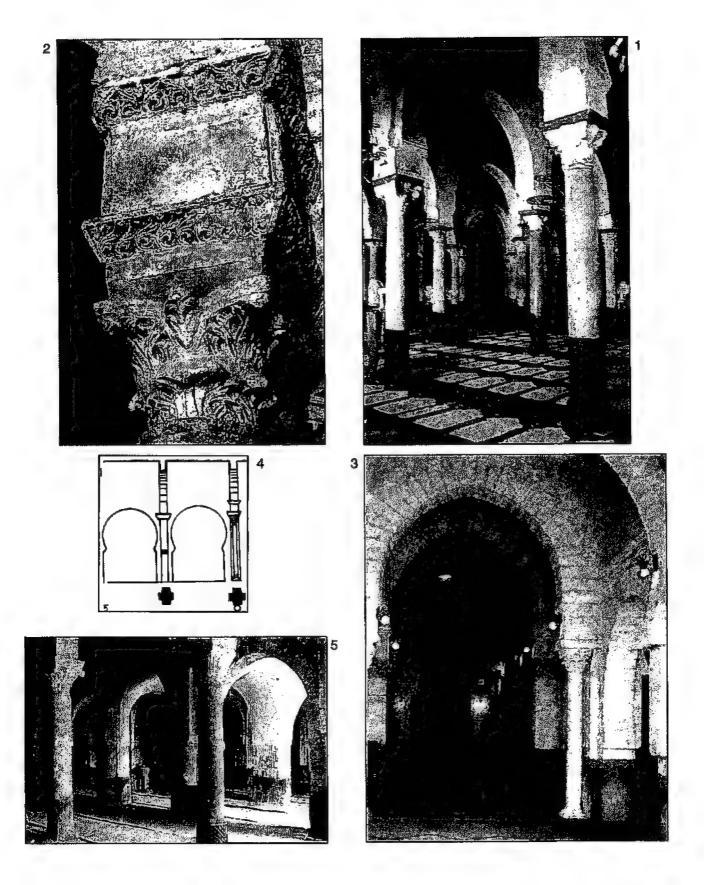
أقدم على التوالي نماذج أخرى من عقود فوق عتب تم انتشالها من عمائر أخرى؛ (لوحة مجمعة 23: 5) حيث نجد باباً عربياً في حصن باسكوس، (ق10) (طليطلة)؛ 6: باب صغير في الحائط الشمالي لصبحن المسجد الجامع بقرطبة، 6 - 1: باب عربي في بيساجرا القديمة بطليطلة؛ 7: أطلال رومانية في طائل العربية في B؛ روماني من لبسس ماجنا (وماني من لبسس ماجنا



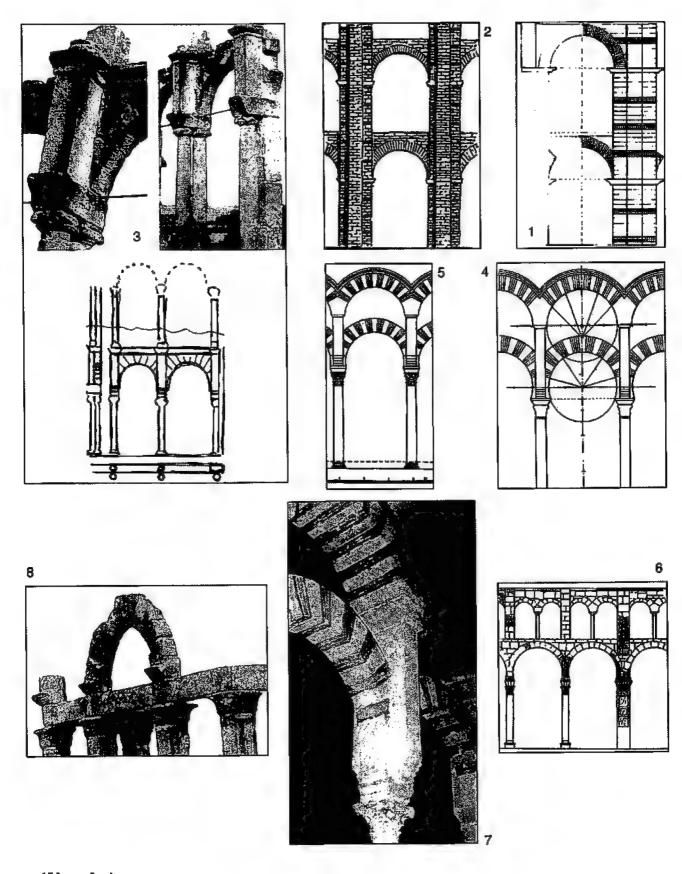




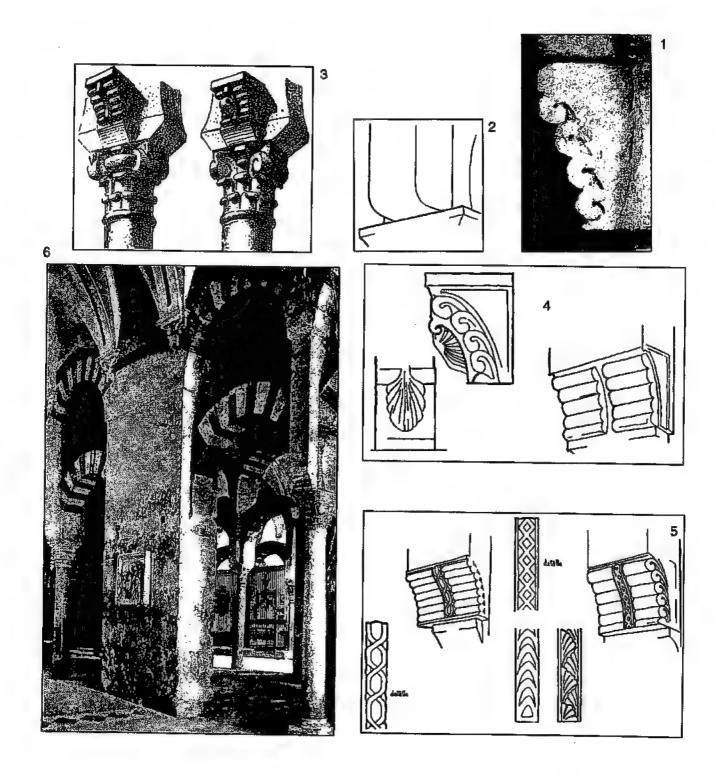
لوحة مجمعة 15: عقود داخل حرم المسجد الجامع بقرطبة (1) وفي المسجد الجامع بالقيروان (2، 3).



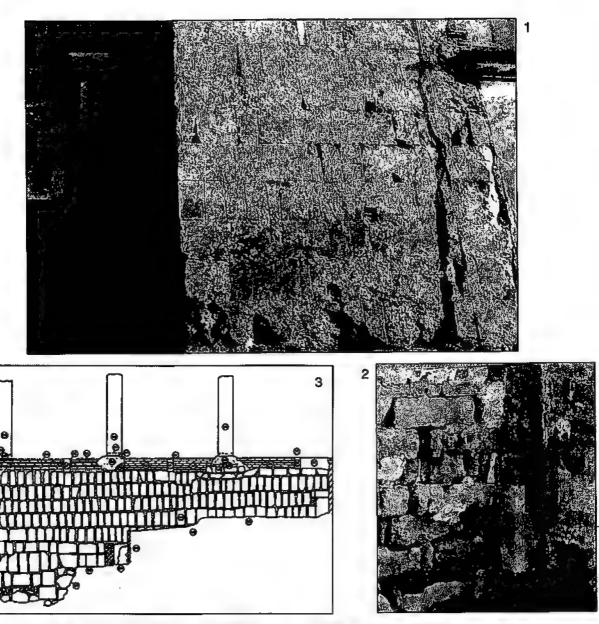
لوحة مجمعة 16: عقود ، مساجد في أفريقية

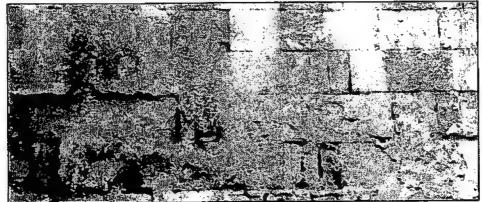


لوحة مجمعة 17: نظرية تراكب العقود.

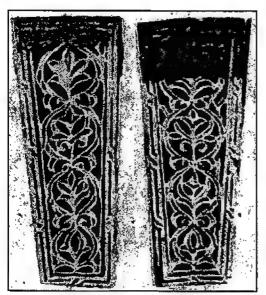


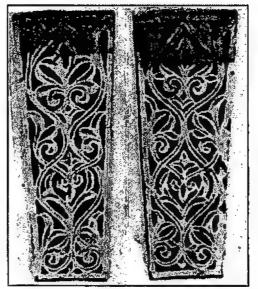
لوحة مجمعة 18: كوابيل Modillones في المسجد الجامع بقرطبة.

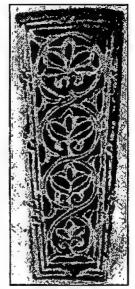


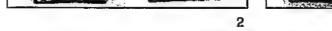


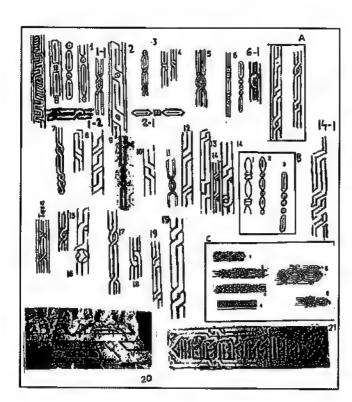
لوحة مجمعة 19: رصّ الكتل الحجرية بطريقة آدية وشناوي Soga y tizon في المسجد الجامع بقرطبة في عصر المنصور.

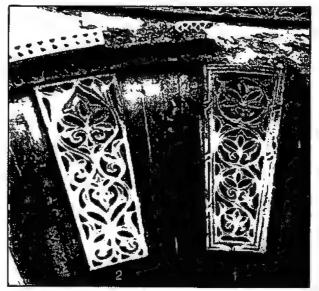


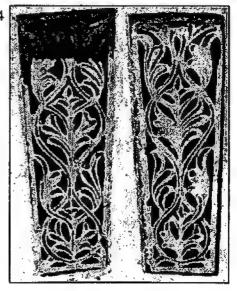




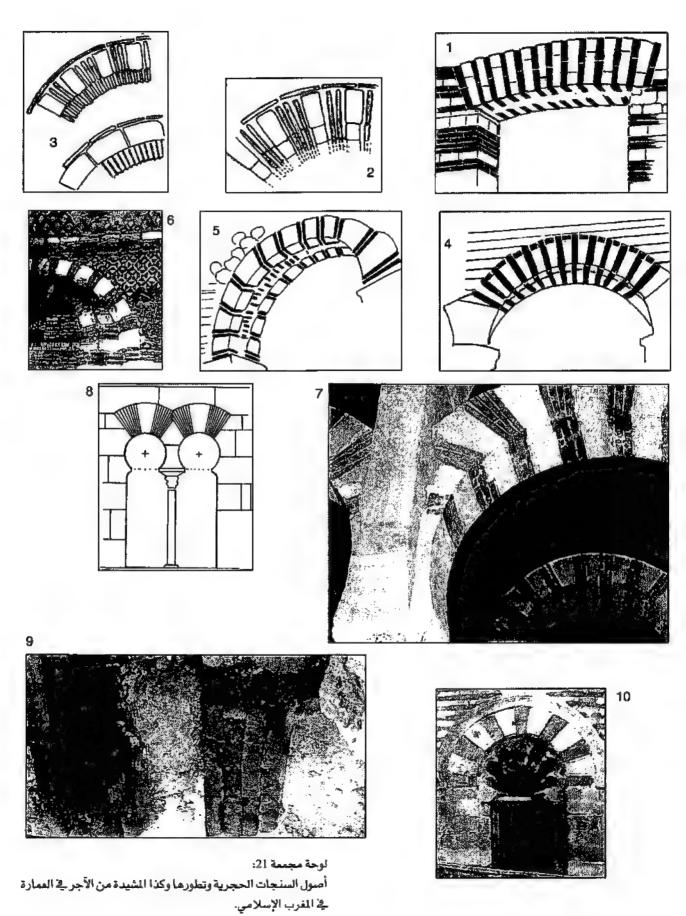








لوحة مجمعة 20: سنجات باب سان استبان.



(الجزائر)؛ ويلاحظ أن العتب ذا السلم في 9، 10 جرى تقليده في باب خلافي في المسجد القرطبي (1 - 10)؛ 11: ما يطلق عليه temenos روماني في مدينة عمان الرومانية الشرقية، حيث نجد العقد الحدوى به (أ. ألماجرو)، 12، 13: نموذجان للقصور الأموية المشرقية: قصر الحير (طبقاً لكروزويل)؛ 14، 15: من منارة المسجد الجامع بالقيروان مع وجود عقد حدوي (قارن ذلك بالباب الروماني التونسي 7، والباب رقم 18 من المصدر نفسه وهو Maktar تونس)، 17: رخام زخرية قوطى من ماردة، 18: من أطلال رومانية تونسية؛ 19: سان مينارد، سويسنس Soissons، (ق9)؛ 20: من الكثيسة المستعربة ثوروسا؛ 21: باب الفتوح بالقاهرة (كروزويل)، 22: عقد داخلي في باب المسجد الكبير بالمهدية (ق 11-10)، ويلاحظ في هذه الأمثلة غير القرطبية كافة أن انحناء العقد هو نصف درجة أو يزيد كثيراً، ويقوم بالكامل على عتب مفرد، وهناك شيء فريد في الشكل رقم 10، الخاص بليسس ماجنا، حيث الانحناء يكاد يصل ليعانق العتب، وبذلك يسبق ما هو موجود في قرطبة، كما أن هذا النموذج به سنجات بها بروز، يتكرر في الشكل رقم 9 الذي ينسب لطرّ كونة، وهو نوع من العتب قائم في أحد أبواب المسجد الجامع بقرطية في عصر الحكم الثاني،

كان العقد الحدوي العربي، منذ بداياته في المسجد الجامع، يضم سنجات تستند على كتل حجرية أفقية ابتداء من مكان الحدائر، وكذا شرشرة أو كتل حجرية في وضع مشرشر، إضافة إلى إسفين في منطقة الانتقال، بينما نجد أن السنجة في المنحنى كاملة في النماذج القديمة الأموية في سورية أو الأغالبية في إفريقية؛ وقد شهد جومت مورينو الشرشرة في عقود جسر المياه الروماني في ماردة (لوحة مجمعة 23-1 جسر المياه الروماني في ماردة (لوحة مجمعة 23-1 الحاملة بالمسجد الجامع بقرطبة، وفي نظري، نجد أن هذا تكرر في صهريج من الآجر في أطلال إيطاليكا

(B)، وهناك أمثلة أخرى قديمة في هذا المضمار: عقد قرطاج (D) وآخر في أطلال دجّة Dugga، في تونس (D-1) أو عقود منفرجة rebajados في جسر القنيطر (قصرش) (F) والعقود نفسها في مسرح لوجيم Le Jem (تونس) (C)، وفي طليطلة ريما نجد ثلاثة عقود في «كهف هرقل» في ذلك الجزء من كليسة قوطية هي سان خنیس (H)، وفي كنيسة ألكويسكار (قصرش) هناك عقد نافذة (E)؛ باب حصن غورماج (i)، وهكذا حتى نصل إلى الفن الأموي القرطبي حيث إن العقود دون شرشرة أو ذات السنجات الكاملة تكاد تكون استثنائية، وهذا حتى النصف الثاني من القرن العاشر على أقل تقدير، في ماردة حيث عقد المدخل الرئيسي للقصبة التي شيدت في عصر الإمارة (لوحة مجمعة 23-2: 1) ورقم 3: يرجع إلى البرج الشمالي المسمى «السيدة أورَّاكا» (إنيجت ألميش)، وفي اللوحة المجمعة نفسها نجد عقوداً عربية أخرى مشرشرة: في طليطلة نجد باب بيساجرا القديم 2؛ 4: من مسجد الباب المردوم، 8: جسر القنطرة؛ 1 - 4: جسر وادي الحجارة؛ باب حصن ثوريتا دى لوس Canes (وادى الحجارة)؛ 9: باب أجريدا، 10: باب قلعة أيوب (طبقاً ل. أ. ألماجرو). نلاحظ أيضاً في اللوحة نفسها مثالين لعقود عربية غير عادية، وهما رقم 5، 7؛ من مسجد سانتا كلارا بقرطية والمدينة الحصن المسماة باسكوس (طليطلة)، ويلاحظ أن العقد في كلا المثالين جرى بناؤه باستخدام الكتل الحجرية الأفقية وتم الاستغناء عن السنجات، ولهذا غانها عقود زخرفية إلا أن الانحناء، طبقاً للطريقة الأموية القرطبية، تكاد تعانق العتب السُّنَّج بالكامل.

نتحدث في نهاية المطاف عن العقد الأموي القرطبي، فمن الواضع أنه ينسب إلى القرن العاشر كما أن منكبه فيه بروز، ويدخل الانحناء في التربيعة أو الطتف؛ هذه الازدواجية التي عليها المنكب والتي تتمثل في شريط بارز وطنف تعتبر مشكلة معمارية لم يتم التوصل إلى حل لها، فلا توجد على حالها من الواجهة الداخلية لباب

ديانس في صحن المسجد الجامع بقرطبة، وفي الواجهة الداخلية لباب سان استبان يتم الاستغناء أيضاً عن الشريط البارز في المنكب، بينما نجد الطنف عندما يدخل فليلاً إلى الداخل تكوين الواجهة (لوحة مجمعة 22: 5، 6) وبالنسبة للواجهة الخارجية لباب سان استبان، التي تعرضت كما رأينًا للكثير من الترميمات ابتداء من عصر محمد الأول، فإنه لا يوجد يقين مطلق على أن أشرطة العقد كانت بارزة عند المنكب والطنف طبقاً للرسم الذي نراه اليوم (لوحة مجمعة 24: 8، 3)، كما أن منبت المنكب والأشرطة الرأسية للطنف لهذا الباب يقودنا للشك في أن إجمالي ما يتعلق بالعقد يرجع إلى عصر الإمارة؛ ومن المناد، ابتداء من القرن العاشر أن انحناء الشنبران يتعانق مع الحداثر ومنبت الحد الأفريز، ويتم ذلك في الخط الكائن تحت هذه المناصر، وهي نمطية يصعب تحديد هويتها في باب سان استبان،

وبالنسبة لأصول الشريط البارز في منبت العقد، نجد بعض الأمثلة الرومانية والقوطية في اللوحة المجمعة 24: باب روماني طي بيروسا (I-A) جسر أرّني الروماني (1-C)؛ قوس النصر في مدينة سالم (صوریا) (1-D)؛ باب مسرح ماردة (2)؛ عقد داخلی فى باب إشبيلية فى قرمونة (3)؛ وبالنسبة لما هو قوطى، نجد عقد مدخل سان خوان دى بانيوس (بالنسيا) (4): والمقود الثلاثة في اللوحة الزخرفية المحفوظة في صحن كاتدرائية لشبونة (5)؛ نجد في قرطبة عقود واجهات المسجد خلال القرن العاشر بما في ذلك واجهة المحراب، وترتبط بها العقود العربية التالية في إفريقية: 10، 11: أبواب صحن المسجد الجامع في سوسة؛ 12: واجهة مكتبة المسجد الجامع بالقيروان، وأرى أنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن العاشر (أي رقم 10، 12)، أما الشكل الثالث (12) فيرجع إلى القرن الحادى عشر؛ أضف إلى ما سبق نذكر عقود واجهة مسجد المدية الجامع (1-E). أما عقود كل من سوسة

والقيروان وكذا عقد بوابة المدخل إلى منارة ابن طولون بالقاهرة فبها الطنف البارز الذي بنبت عند بداية الانحناء الخاص بمنكب العقد، أي فوق الحدائر، وليس تحتها، وهذا نموذج رأيناه في عقود الواجهة الجنوبية في صحن وعقد السقيفة (لوحة مجمعة B-22)، وكذا في العقود الخاصة بالمتذنة الكبرى، طبقاً لرسم أعده فيلكس إيرناندث، وهي الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة على زمن عبد الرحمن الثالث؛ ومع هذا فإن التوليفة الرسمية المستخدمة في هذا المسجد على يد المماريين في عصر الحكم الثاني، تكمن في أن المنكب يتمانق مع إجمالي الحدائر الخاصة بالعقد الداخلي في الوقت الذي ينبت فيه الطنف من المستوى المذكور نفسه، وهذا الحل هو الذي طبقه فيلكس إيرناندث في ترميم «الصالون الكبير» بمدينة الزهراء، وهي هذه النقطة بالذات بيدأ الشك الذي ورد ذكره بالنسبة للعقد الخارجي لباب سان استبان: وهي أنه إذا ما كان هناك نوع من الوحدة والالتقاء بين منبت المنكب والطنف من خلال وحدة (قالب) أفقى يبدو وكأنه ابتكار حديث في ذلك الباب (لوحة مجمعة 24: 13)، وهذا الصنف من الربط الذي لم تتحدد ملامحه في قرطبة نجده، على العكس، في الكنائس المستعربة في الشمال، وهي كنيسة سان میجل دی اسکالادا، وسانتیاجو دی بنیالیا وکنیسة كالانوفا (لوحة مجمعة 24: 9) والعقود القوائم لنوافذ سان سلبادور دى بالديديوس، كما أنه من الملاحظ وجوده في طليطلة، على الأقل عقود مشيدة من الآجر " في الأبراج الأكثر قدماً في المدينة والتي أرى أنها كانت منارات، (ق11)؛ نجدها كذلك في العقود القوائم في نوافذ منارة ابن طولون بالقاهرة (ق 10). وبالنسبة لأصول الطنف يشير تورس بالباس أنه ربما يرجع إلى العصر الروماني، وهو لعقد مصحوب بعتب وأعمدة جانبية أو أكتاف وحدائر مشكلاً الطّبلات المثلثة التي يطلق عليها في العمارة العربية «البنيقة Albanegas»؛ وفى أحد عقود بيروساPerusa (لوحة مجمعة A

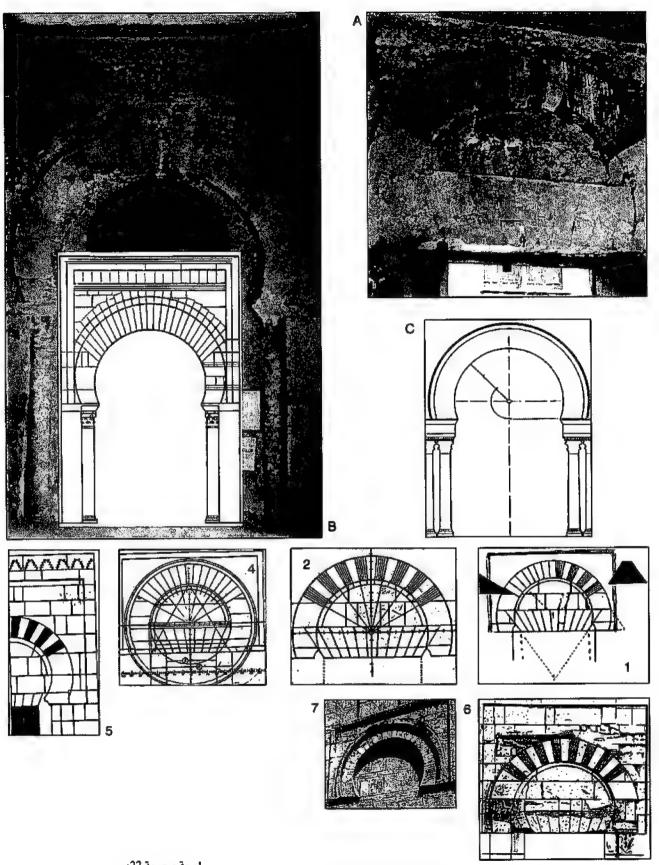
1-24)، نرى تربيعة الطبلات أو الطنف؛ هناك حالة أخرى، هي المتعلقة بعقد مسرح ماردة (لوحة مجمعة 24: 2) ،حيث يلاحظ بوضوح اتجاه لجعل العقد مستقلاً بوجود طبقة من الجصّ ملساء فوق انحناء المنكب؛ نجد أيضاً نموذجاً غريباً آخر روماني في قرطبة نفسها (6) وهو عقد ينظر إليه على أنه عقد روماني، يقع الآن خارج باب إشبيلية وله تربيعة هابطة بعض الشيء بحيث نجد خارج الإطار نهايات السنجات السفلي، وهو نموذج نراه في عقود حجرية ترجع إلى عصر الموحدين في الأندلس، (ق12) (7)؛ ورغم أنه لم تصلنا حتى الآن نماذج لعقود حدوية قوطية، منفردة لها تربيعتها، فحقيقة الأمر هو أنه بالنسبة لعقود توائم حادة الاتحناء، من ذلك الأسلوب، نجد أنه ينتج أمر آلي وهو التربيع أو الطنف، حيث يلاحظ أن الأشرطة الرأسية له ترتبط، أو تتقاطع مع منبت العقود من خلال الشريط الأفقى المثير للجدل، والتي نفتقدها في قرطبة الأموية؛ وعندما درسنا في الفصل الأول، من هذا الكتاب، التوافذ القوائم أبرزنا أمثلة لعقود قوائم حدوية قوطية في البرتغال، ومن حجارة، ظهرت في المسجد الجامع بقرطبة، وعقود نوافذ في كنيسة خنيس دي طليطلة، وهذه كلها أمثلة تقودنا إلى نوافذ سان سلبادور دي بلديديوس،

## 10 - العقود المتراكبة داخل حرم المسجد،

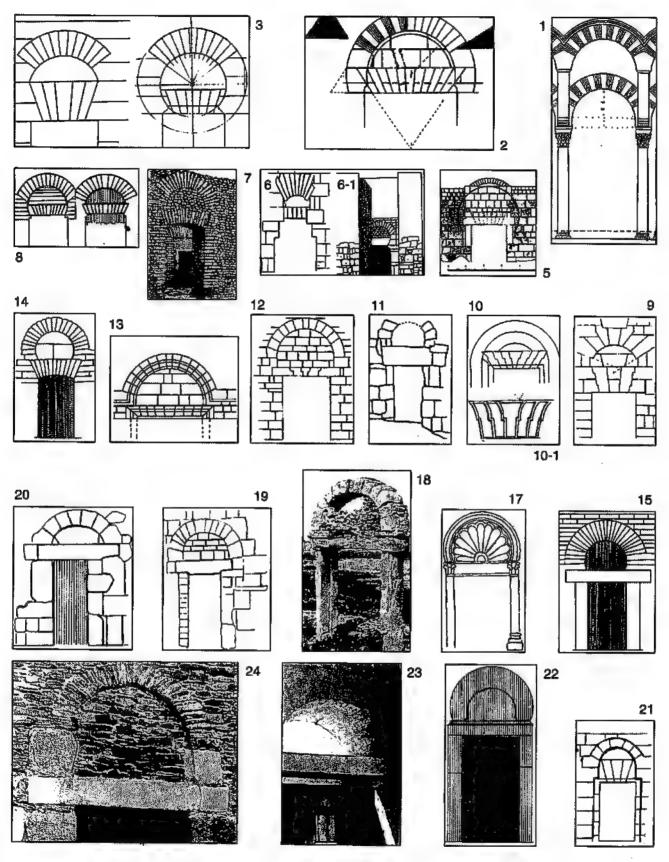
أشرت في اللوحتين المجمعتين 13، 17 إلى هذه البنية الرائعة والمرتبطة بجسر المياه الروماني لوس ميلا جروس في ماردة، ويتفق على هذا الرأي معظم المتخصصين الإسبان والأجانب باستثناء ل. جولفن، وهو موضوع قتل بعثاً ولا يعتاج لمزيد من النقاش في زمننا هذا؛ بالنظر إلى اللوحة المجمعة تتضع جلية العلاقة بين الشكل 1 والشكل 2 لجسر المياه الروماني لوس ميلا جروس، ومع هذه الأشكال نرى رقم 4، 5 والصورة رقم 7 من مسجد قرطبة، ثم تكملة لذلك عقود جسر المياه في الصور

للوحة المجمعة 1 -- 23، ذات العقد الحامل والمشرشر، والصور 2، 3 للوحة المجمعة 25. أضفنا أيضاً في هذه اللوحة المجمعة الأخيرة العقود المتراكبة الرومانية التي توجد في مدرجات مسرح «لوجيم» بتونس، صورة 4؛ ثم نجد نموذجاً لعقود متراكبة في المجدار الداخلي لسور سوسة، (ق9)، طبقاً ل. أ. ليزن، وبعض الصهاريج الرومانية التونسية التي حدثنا عنها تورس بالباس؛ والحالة التي بين أيدينا تكتسب أهمية أكثر، مثلها مثل جسر المياه لوس ميلاجروس، ألا وهي الخاصة بجسر المياه الروماني في شرشيل بالجزائر، حيث عقوده السفلى - طبقاً لرسم أعده ف. ليفو و ج. ل. بيليت - المناس والاثنين أو ثلاثة من الآجر، وهي حالة شبيهة بمسجد قرطبة وتكتسب أهميتها في هذا السياق. وقد لفت هذا الجسر الجزائري أنظار كل من كروزويل وتورس بالباس.

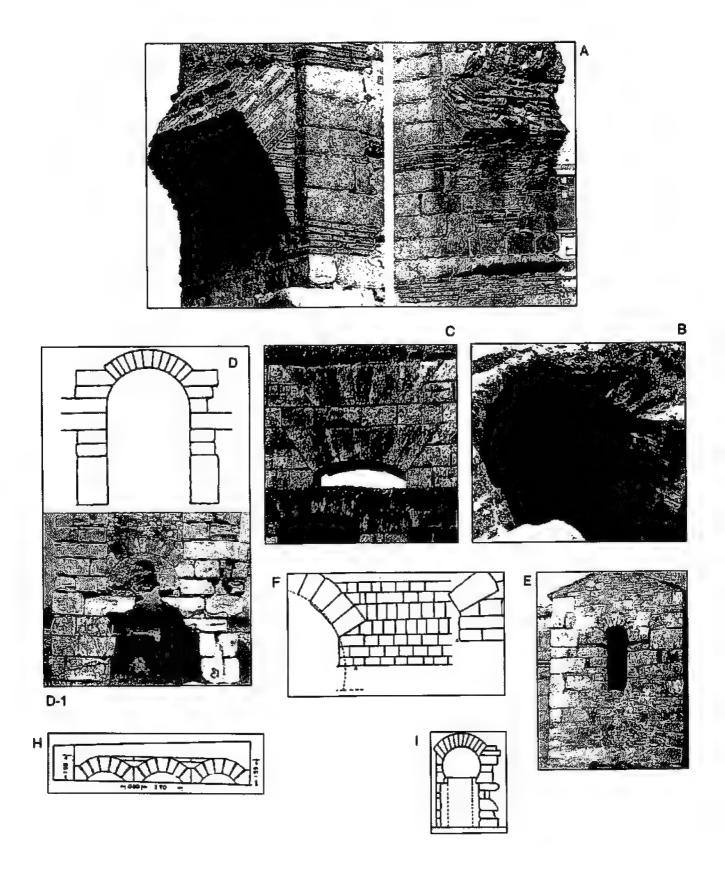
وابتداء من رأى كروزويل نجد بعض الباحثين الذين أرادوا أن يروا في عقود مسجد الوليد الأول الجامع بدمشق (707م) (لوحة مجمعة 17: 6) (عقد حدوى شديد الانفراج يعلوه زوجان من النوافذ ذات العقود النصف أسطوانية) بدية بنية العقود المتراكبة القرطبية، وبالتالى تنشأ معضلة، في نظري مفتعلة، تتعلق بما إن كانت العقود القرطبية تسلسلاً هندسياً، أو نفعياً، لجسور المياه، وهي نظرية يقول بها كل من توبينو Tubino وجومث مورينو وتورس بالباس و ج. مارسيه و.هـ. تراس وآخرون، أم أننا يجب أن نفسرها على أنها إبداع معماري، وهي نظرية كامبس كاثورلا و ل. جولفن - مؤخراً -؛ وإذا ما كان علينا أن ننطلق، بالنسبة لهذا الافتراض الأخير، من عقود صحن المسجد الدمشقى، توجّب علينا أن نتأمل أن التراكب هنا بين العقد والنافذة أو النوافذ ببتعد عن الموضوع الذي نحن بصدده، إذ إنه عبارة عن تكوين معتاد في العمارة البيزنطية المطبقة في الكنائس والتي تقوم بوظيفة مزدوجة تتمثل غى الحصول على مزيد من الارتفاع وإضاءة الفراغ



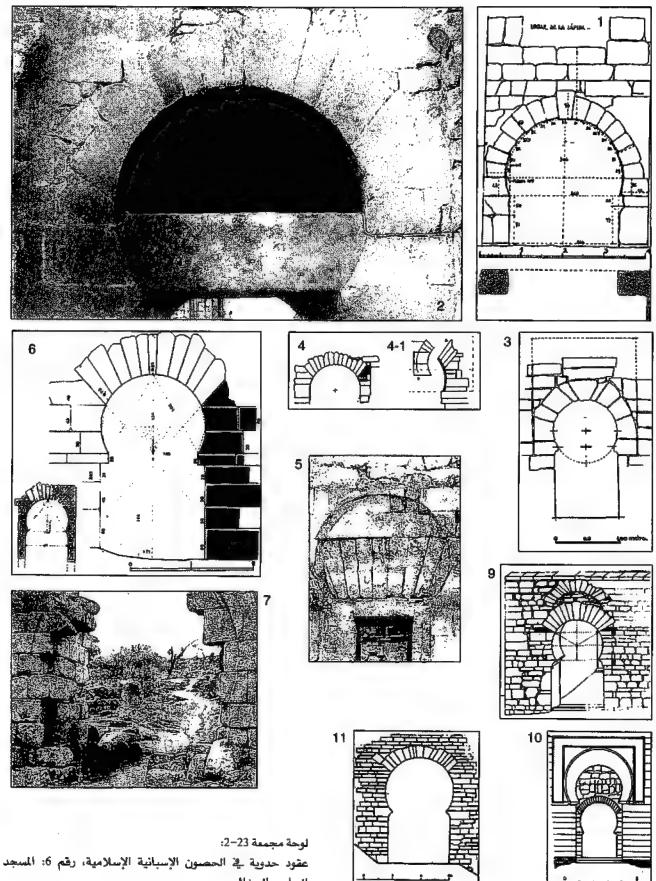
لوحة مجمعة 22: العقد الحدوى في المسجد الجامع بقرطبة.



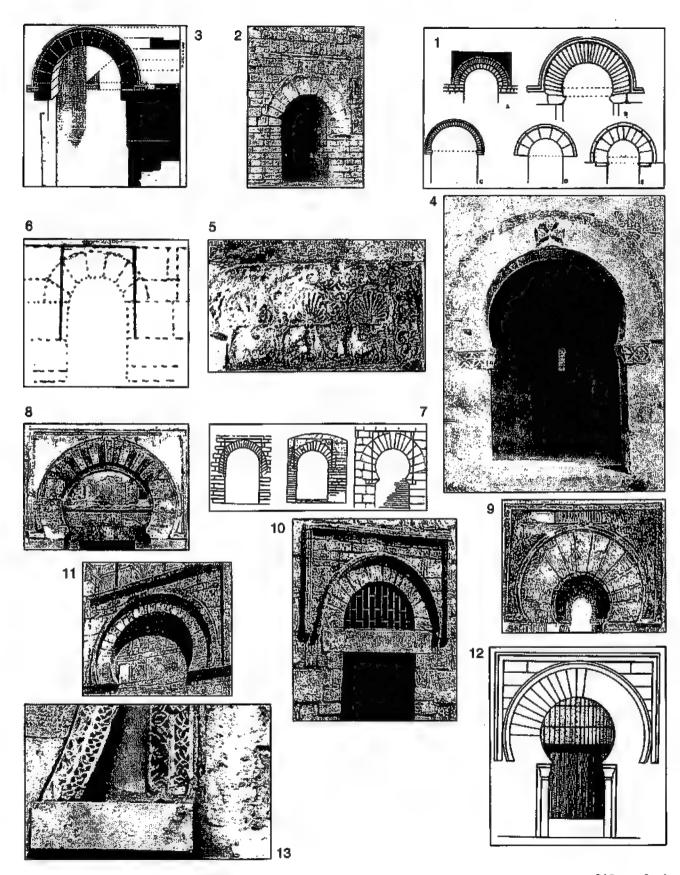
لوحة مجمعة 23: تراكب العقد والعتب. الأمبول والتطور.



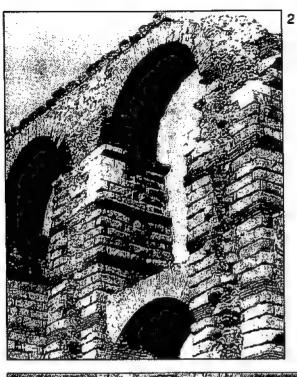
لوحة مجمعة 23-1: العقد المسنن أو المشرشر.

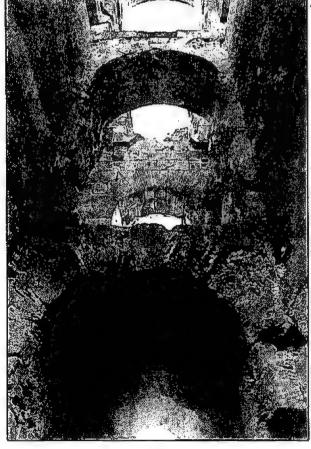


الجامع بالجزائر.

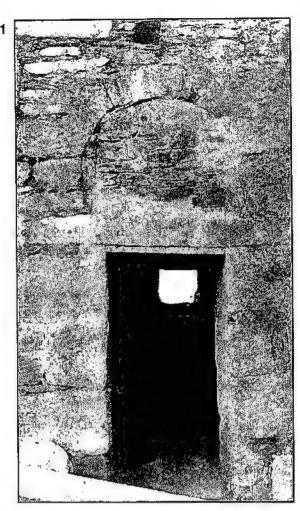


لوحة مجمعة 24: المنكب والطنف في العقود الحدودية.

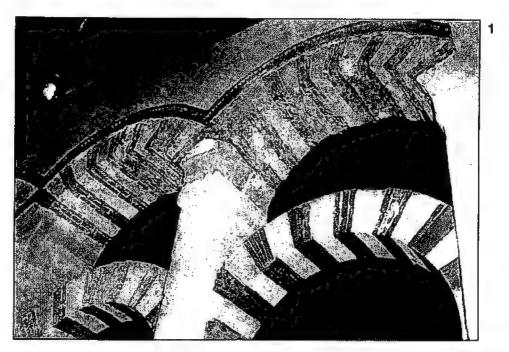


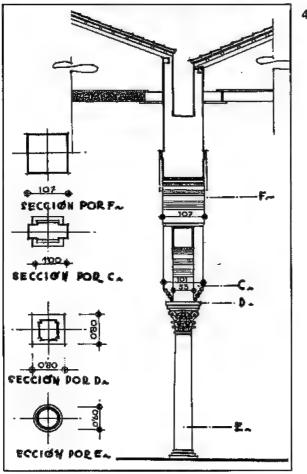


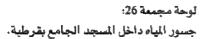
لوحة مجمعة 25: تراكب العقود، الأصول،

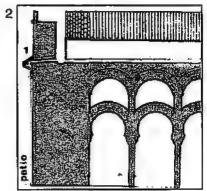


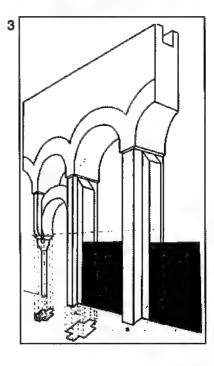












الداخلي، وهي وظائف تتضع من هذه البنية، وهي هذا السياق ليس لها علاقة قوية بالعقود المتراكية في مسجد قرطبة. الأمر يكون أكثر منطقية عندما نبحث فيما إذا كانت العقود القرطبية قد ظهرت في عمارات أخرى ترجع إلى القرون الوسطى وكانت جسور المياه الحاهز الأول لها، وفي هذا المقام أشرت سلماً، إلى أهمية الكنائس البيزنطية أو دور العبادة المسيحية في كل من تيبسا Tebessa أو تجذير Tigzir (الجزائر) (لوحة مجمعة 17: 3) حيث نرى، وقد سيقنا زمنياً مسجد قرطبة الجامع، بنية من العقود المتراكبة، مع إضافة كوابيل بارزة، واجهاتها مزخرهة، فوق الأعمدة الخاصة بالطابق الأول للعقود، وربما كان هذا هو النموذج الأول الذي يطبق فكرة جسور المياه القديمة على دار للعبادة خلال العصور الوسطى؛ وهي هذا الإطار، مشيرين إلى تلك الكوابيل، علينا أن نبرز قطعة من العمارة الرومانية في طلبيرة (قصرش) (لوحة مجمعة 17: A)، مع هذه القطع ذات الشكل المفصّص ولها ثلاث أو أربع حليات معمارية نصف أسطوانية baqueton، الأمر الذي يجعلنا أقرب إلى الكوابيل modillones التي تتكيُّ عليها دعامات العقود نصف الأسطوانية في العقود القرطبية المتراكبة، ومن ناحية أخرى لم يتم الإلحاح، بما فيه الكفاية، على أن العقود المتراكبة بقرطبة، تقوم بدور الحامل لقنوات مياه الأمطار الواقعة بين أسقف الأروقة، ومجمل القول، نحن أمام جسور مياه حقيقية تمت مواءمتها لنتوافق مع دار للعبادة ذات أحد عشر رواقاً (لوحة مجمعة 26: 4 رسم ف. ج. كارباخال ونشره تورس بالباس).

## 11 - صحن المسجد في نهاية عصر عبد الرحمن الثالث:

عندما ننظر إلى المسجد بعد التوسعة والترميمات التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني ومحمد الأول

نجد أنها جعلت مخطط الجامع أكثر استطالة وجعلت الصحن أصفر (لوحة مجمعة 3: 2)، بعد أن كان الخطط يتسم بأنه مربع مقسم إلى جزءين متساويين (نوحة مجمعة 3: 1)، وكان هذا يخالف أية قواعد تتملق بالمساجد في المشرق وأفريقية ابتداء من القرن التاسع؛ جرى استعادة ذلك التوازن في المخطط من خلال توسعة المسجد خلال القرن العاشر، أي توسعة الصحن القديم صوب الشمال بحيث تصل مساحته إلى ما يساوي مساحة الجزء المسقوف في عصر عبد الرحمن الأول، وإلى نصفه، في عصر عبد الرحمن الثاني، وعلى هذا فإن الصحن الجديد كان مربع المخطط وربما أعرض بعض الشيء وأصغر فليلاً من الحرم (لوحة مجمعة 3: 5)، وحول ما إذا كان الصحن الذي بين أبدينا هو ثمرة أعمال الترميم في عصر عبد الرحمن الثاني، كما يرى لامبرت، أو عصر عبد الرحمن الثالث عند جومث مورينو وفيلكس إيرناندث وكروزويل وتورس بالباس، فإن الوثائق التاريخية والآثارية التي تدعم هذه النظرية الثانية تجملنا نفكر في أن الخليفة وضع خطة لتوسعة المسجد تتعلق بالصحن فقط، وهو مشروع تدخل فيه بعض الأعمال الرئيسية مثل منارة جديدة وضخمة (951م) يكون مكانها مركز الحائط الشمالي الجديد، وكذأ تدعيم حائط العقود الفاصلة بين الصحن والحرم (958م)، ومع هذا فهذه الخطوة الأخيرة من المشروع كانت محض صدفة فرضتها الأوضاع الخاطئة التي عليها العقود الطولية لحرم المسجد، والتي ازدادت تدهوراً بفعل الزلزال الذي وقع خلال تلك الفترة، 955م، طبقاً لابن عذاري؛ كان كل شيء يحتم هذه التقوية لتكون بمثابة دعامة للبواثك القديمة بالداخل، وهذه التوسِّمات أثرت على البوائك الجانبية، ففي نظر جومث مورينو وتورس بالباس كانت هذه البوائك قائمة خلال القرن التاسع.

يقوم تأكيد وجهة النظر الخاصة بأن التوسعة تمت في عصر عبد الرحمن الثالث على ما جاء به فيلكس

إيرناندث حيث اعتمد على أمادور دي نوس ريوس الذي أورد نصاً عن ابن عذاري - ترجمه جايّا نجوس - يؤكد فيه أن عبد الرحمن الناصر هو الذي أضاف إلى المسجد الجامع بقرطبة ذلك الجزء الذي يعرف باسمه، وفيه كانت المنصة الكبرى التي يجلس عليها المؤذنون أمامه ويؤذنون للصلاة أيام الجمعة، وهذه المنصة هي أحد المباني الرائعة، طبقاً لهذا النص. وقام كوديرا بترجمة هذا النص، وما أضافه هو أن استخدم في الترجمة مصطلع القبة بدلاً من المنصة، إضافة إلى أن أمادور دي لوس ريوس هو الذي صحح ترجمة جايًا نجوس، وأكد أن الناصر هو الذي قام بالتوسعة المذكورة لمسجد قرطبة في هذا السياق، وتشمل هذه التوسعة المئذنة الكبرى التي يدخلها المؤذنون... وعلى هذا فإن ذلك الجزء المقبِّي أو القبَّة، طبقاً لفيلكس إيرناندث، لم يكن في نهاية الأمر إلا الطابق الثاني للمئذنة، وهنا أقول إن مصطلح القبة، أو الجزء المقبِّي لا يشير الى قبة بل إلى الطابق الثاني للمنارة بالكامل، سواء كانت له فية أو سقف مقبّى، وهذا ما سوف نراه لاحقاً. ونجد أمادرو دي لوس ريوس، في ترجمته للفقرة التي وردت عند ابن عذاري، يسوق فكرة أن الخليفة قام بتوسعة الصحن من حيث المساحة بحيث يكون هناك تساو بين مساحة الحرم ومساحة الصحن (؟)، ومن جانبه يقدم لنا فيلكس إيرناندث، في معرض مقولته بتوسعة الصحن، شاهداً محل جدل، وهو نوعية رصّ الكتل (آدية وشناوي) ابتداء من بأب ديانس، وفي الحائط الشمالي الذي استقرت فيه المتدنة الكبري.

وإذا ما كانت كافة التوسّعات والإصلاحات التي جرت في المسجد الجامع بقرطبة مشروطة بالمبنى الأول للمسجد، الذي يرجع إلى القرن الثامن، فمن غير الملائم وغير المجدي أن نبحث، بعيداً عن هذا الإطار، عن تقسير للعلاقة المساحية بين الصحن وحرم المسجد، أو المساواة بينهما بناء على إسهام عبد الرحمن الثالث، والسبب في ذلك أن المساجد القرطبية الصغيرة المكونة

من أروقة ثلاثة، والمسجد الجامع في كل من مدينة الزهراء وتطيلة المكون كل واحد منهما من خمسة أروقة، لا تساعدنا على أن نعرف النسبة والتناسب بين الصحن والحرم، ففي المسجد القرطبي الذي يقع في شارع / ربي إيريديا، نجد الصحن يفوق الحرم من حيث عمق المساحة بشكل ملحوظ، كما أن الصحن في المسجدين المذكورين (الزهراء وتطيلة) أكبر بعض الشيء من حرم المسجد (لوحة مجمعة 27)؛ وأياً كان الموقف يجب أن يلفت انتباهنا أن هذين المسجدين اللذين يكادان يكونان توءمين، بكل صحن فيهما بوائك ثلاث، اثنتان جانبيتان أما الثالثة فهي موازية للحائط الشمائي، مع الأخذ في الحسيان أن المثذنتين كانتا في الطرف الشمالي للمحور المركزي للمصلِّي، ويبرز المخطط نحو داخل البائكة، وهذا الصنف من التموقع وجدناه في المسجد الجامع بالقيروان (المثذنة من المؤكد أن تاريخها يرجع إلى القرن التاسع بناء على رأى ل. ليزن)، وجاء ذلك في تعارض مع منار هشام الأول في صبحن المسجد الجامع بقرطبة، حيث نجد مخططها بارزاً - كما سبق القول - خارج الحائط الشمالي، ولا شك أن هذا النموذج مقتبس من منارة مسجد ابن عدبس Adabbas بإشبيلية وهو مسجد أقيم خلال حكم عبد الرحمن الثاني، وبالنسبة لصحن هذا المسجد الأخير فالاحتمال كبير في أن كانت له بوائك ثلاث، وهذا من سمات الساجد الجامعة ابتداء من القرن التاسع، وهذا ما نراه في المساجد الأفريقية (إفريقية)، حيث استلهمت هذه المساجد الشرقية، هذا دون أن نذكر مسجد جيان الذي زال من الوجود، ولو أنه كان قد وصف عند العذري والحميري على أنه مسجد مكون من خمسة أروقة تقوم على أعمدة من الرخام وصحن كبير تحيط به بوائك أو سقائف. ويشير المؤرخان المذكوران إلى أن من شيد المسجد كان أحد الحكّام في المدينة ويدعى مسرّة، توفي عام 834م، ومن جانبه يشير ابن عداري إلى أن هذا المسجد بدأ بناؤه عام 825م بناء على أوامر

عبد الرحمن الثاني، وهذا أرى أنه إذا ما كان مسجد جيان هذا، ذو المساحات الصغيرة، له بوائك ثلاث، والشيء نفسه في صحن المسجد الجامع بقرطبة الذي قام الأمير المذكور بتوسعته خلال الفترة نفسها، وهناك شواهد تتحدث في الموضوع نفسه عن صحن المسجد القرطبي ابتداء من القرن التاسع، نجدها عند كل من ابن الأثير وابن النظام، لوجدنا أن انتشار البوائك في ثلاثة من الأمور الشائعة.

ندخل إذن إلى الموضوع الشائك الخاص بالبوائك الثلاث في صحن المسجد الجامع بقرطبة، والذي هو موضع جدل، كما شهدنا، نظراً لقلة المعلومات وتناقضها في آن، وهي معلومات نابعة من المصادر العربية، لكن الدراسات الآثارية لم تتمكن من إيضاحها حتى الآن بشكل مقنع؛ وقد سبق أن قرأنا رأي جومث مورين ولامبرت وتورس بالباس بأن الصحن، خلال القرن التاسع، كان ذا ثلاثة أروقة، لكن فيلكس إيرناندت وكروزويل يريان بعدم وجودها آنذاك، كما نفي هذا الباحث الأخير وجود بوائك خلال القرن التاسع في المسجد الجامع بالقيروان إضافة إلى أن ليزن وجونفن يريان أن البوائك الحالية هي المسجد المذكور ترجع إلى القرن الثالث عشر وقد حلت معل تلك الأخرى التي كانت قائمة حتى ذاك الحين وكانت نتيجة ما قام به زياداد ومن أتوا بعد؛ وإذا ما كان المسجد المشار إليه في إشبيلية، والذي يرجع إلى عصر الإمارة، كانت فيه البوائك الثلاث، مثله في هذا مثل المسجد الجامع في المدينة وما كان عليه، وكما سبق أن رأينا في مسجد جيان، لأمكن لنا أن نطبق المقولة نفسها، دون صعوبات تذكر، على المسجد الجامع القرطبي الذي يرجع إلى عصر عبد الرحمن الثاني، والشك هنا هو أن فيلكس إيرناندث، أثناء عمليات الجسّ الأثاري للأكتاف التي على شكل حرف T مقلوباً، والخاصة بعقود الحائط الفاصل بين الصحن وحرم السجد، خلال عصر الإمارة، لم ير في ذلك الجانب المتعلق بالصحن أي دليل على وجود أكتاف للعقود

الخاصة بالبوائك المفترضة، حيث تبدو تلك الدعامات ملساء، وهذا موضوع يعترض عليه جولفن بحجج قوية (لوحة مجمعة 27: 1)، وربما أمكن لحام enteste المقد الطرفي للبوائك الجانبية من خلال نتوء بارز، سواء كانت هناك علامة معمارية تدل على هذا اللحام أم لا، وهذا ما نراه في بعض المقود الدعامة arriotramiento التي توجد في الزاوية الجنوبية الشرقية لمسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 73-1)، وهذا بالفعل هو الحل نفسه الذي تم اتخاذه في حرم المسجد القرطبي خلال القرن التاسع، في نقطة التلاقي بين العقود الطرفية والدعامات التي حلت محل حائط القبلة الذي كان يرجع لمصر عبد الرحمن الداخل (لوحة مجمعة 18: 6)، كما نجد هذا الحل في أروقة مسجد السلبادور في طليطلة (ق 10) وفي المستير في ويلبة (ق 10)، وفي هذه الحالات لا نجد الدعامات الكائنة في الحائط.

نعود إلى المئذنة التي ترجع إلى القرن العاشر، لنجد أن النص الذي ورد عن ابن عداري في هذا المقام يتحدث عن تلك التوسعة الشهيرة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثالث، وكانت المئذنة أحد المناصر الجوهرية، واستناداً إلى ذلك المؤرخ، بناء على ما أورده جارثيا جومث، نعرف أن المئذنة شيدت عام 951م واستغرق بناؤها ثلاثة عشر شهراً، وقد سبق هذا العمل، هدم المنارة القديمة حتى الأساس وهي المنارة التي شيدت في عصير هشام الأول؛ ومعنى هذا أن هناك أعمال هدم بدأت في صحن المسجد خلال القرن التاسع، وأن المتذنة سوف تكون هي مسك الختام للأعمال الجارية، لكننا لا نعرف بوضوح، مع هذا، ما إذا قام الخليفة بتوسعة الصحن حتى الحائط الشمالي الذي أقام عنده المئذنة الجديدة، أو ما إذا كانت هذه المُتَّذَنة قد أضيفت إلى الحائط الشمالي الذي كأن قائماً بالفعل منذ التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني، وهي النظرية التي يؤيدها لامبرت، الباحث الذي يقول إن المتذنة القديمة لهشام الأول كانت قد ظلت معزولة لفترة من

الزمن؛ أضف إلى ذلك أن عملية هدم هذه المُثننة على يد الخليفة ورغبته في إقامة مئذنة أكبر كانت تتطلب القيام بأعمال مهمة تتعلق بالفراغ الذي عليه الصحن، وهذا ما يتناقض مع نظرية لامبرت، حيث لا يبدو شديد المنطقية القول بأن المئذنة التي هدمت كانت قائمة وكانت تقوم بدورها وسط الصحن خلال الفترة من 848م حتى 951م، دون أن تكون هناك نماذج موازية معروفة لها هذه الفخامة، وعلى هذا يصبح من المنطقى القول بأن عبد الرحمن الثالث هو الذي قام بهذه التوسعة في الصحن حتى الحائط الشمالي الحالي، وهذا ما نستشفه من النص الذي أورده ابن عداري. واستناداً إلى أن ذلك أمر مسلّم به فإن التوسعة قد بدأت قبل عام 951م، وربما بين عام 945م، العام الذي انتهى فيه من بناء مسجد مدينة الزهراء، وذلك العام الآخر (951م) وخلال هذه الفترة ظلت مئذنة هشام الأول تؤدى دورها على مدار خمس سنوات أو ست؛ ويأتي هذا الطرح بناء على أن الخليفة قد حدد مكان وينية المُذنة الكبري في هذا المسجد الملكي، وكذلك موضوع البوائك الثلاث ذات الأعمدة، ولا شك أن هذه وتلك ترجع إلى المسجد الجامع في قرطبة خلال القرن التاسع، ومن أجل هذا فإن مسجد مديئة الزهراء يصبح مجرد مقدمة للمشروع الخاص بتوسعة صحن المسجد الجامع خلال القرن العاشر، إضافة إلى جوانب أخرى تتعلق بالحرم قام بها الحكم الثاني؛ نجد إذن أن مسجد مديثة الزهراء (لوحة مجمعة 27) - وهذا هو الأمر البارز فيه - هو في نظري الوريث المباشر للمسجد الجامع في قرطبة خلال القرن التاسع، رغم ما فيه من خمسة أروقة، كما أنه إعلان عن الصحن الجديد والمنارة في المسجد الجامع بقرطبة وهما مسجدان يخضعان لحاكم واحد، ممن قاموا، خلال السنوات الأخيرة، بدراسة العمارة الدينية في عصر الخلافة نجد أنهم قللوا من شأن مسجد مدينة الزهراء، ولسنا ندري أي حجج ساقوها في هذا المقام، وتناسوا ذلك التلاقي الذي نجده في المسجد

لأول مرة بين العمارة في عصير الخلافة والعمارة في عصر الإمارة، وأمطروا، بوابل من الحجارة، بداية تلك الأعمال التي تم إدخالها في المسجد الجامع، حيث كان من الأعمال المهمة في هذا السياق إعداد ذلك الجانب الكائن في الجهة الجنوبية الشرقية لحائط القبلة، وكذلك بناء حائط آخر للقبلة له دهليز أو ساباط قائم بين الحائطين، ثم يتكرر ذلك في التوسعة التي قام بها الحكم الثاني؛ أضف إلى ذلك نجد أن السجد الملكي يقدم لنا أمراً، مؤكداً في نظري، وهو أن أروقته كانت ذات عقود بسيطة (لوحة مجمعة 27: 1، 1-1، 4، 5) بدلاً من العقود المتراكبة التي ننسبها لعبد الرحمن الثاني ومحمد الأول في المسجد الجامع بقرطية، وهذه العقود البسيطة، عندي، مأخوذة عن مبنى السجد الذي كان قد تأسس في عصر عبد الرحمن الأول، وحلت محل نماذج مماثلة كانت قائمة في الصالونات البازليكية أو مجالس المدينة الملكية، أضف إلى ذلك نجد بوائك العقود الحادة الانحناء في مسجد سلبادور بطليطلة والتي ترجع إلى القرن العاشر، وتضم اللوحة المجمعة 27 للمسجد الملكي اللوحات التالية: 1: حالة المسجد بعد عملية التنقيب الآثاري، 1-1، 5: عملية الإحلال لبوائك الحرم؛ 2، 6: عملية الإحلال المفترضة لبوائك الصحن والمنارة، 3، 8: مخطط المنارة، 4: طبلات عقود في بوائك الحرم في الزاوية الشمالية للصحن.

## 11 موضوع البوائك العربية الثلاث أو الدهاليز السيحية الحالية :

فيما يتعلق بصحن المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع رأينا كيف أن لامبرت وجومت مورينو وتورس بالباس يقبلون بالبوائك الثلاث، ومع التوسعة التي جرت صوب الجهة الشمالية لصحن عبد الرحمن الثالث، جرى هدم الحائط القديم في الجهة الشمالية ومعه البائكة ومنارة هشام الأول، كما أن البوائك

الجانبية تم مدِّها حتى الحائط الجديد الكائن في الجهة الشمالية، وأمام هذا الحائط جرت إقامة البائكة الثالثة، غير أن هذه الصورة تبدو غير عملية بعض الشيء بالنسية للبوائك في الأضلاع، ذلك أن النموذج الخاص بالمباني الملكية في مدينة الزهراء، بما في ذلك المسجد، يشير إلى أن عبد الرحمن الثالث نصب نفسه القائم على أمر العمارة الجديدة الرفيعة المقام، والتي تتوج فن العمارة الأموي في إسبانيا، رغم أننا يجب أن ننظر إلى أن إسهام الحكم الثاني كان التتويج لهذا الخط، وبالبحث في الإسهام المعماري لعبد الرحمن الثالث نجد أن لا شيء يدل على احترام الخطوط المعمارية لسابقيه، وأريد بذلك القول إنه ليس من الصائب تخيل أن ذلك العاهل قد احترم جزءاً من البوائك الجانبية التي ترجع إلى القرن التاسع واقتصر على مدَّها، على ما هي عليه من خط هني، صوب الشمال؛ أرى أن عملية إعادة هيكلة الصحن كانت كاملة، أي مخططاً جديداً مربعاً، مثل صحن مسجد مدينة الزهراء، فقد كانت الصحون أو المساحات الخضراء كافة في القصور مربعة، في هذه المدينة الملكية؛ كما أن الصحن الجديد يتواءم مع احتياجات أبناء قرطبة الذين كانت أعدادهم في ازدياد، واضمين في الحسبان أن الحرم سوف تتم توسعته بعد ذلك بعشرة أعوام، على يد الحكم الثاني، وهذه توسعة تساوى مساحة المسجد خلال القرن الثامن، ومن المكن أن يكون قد تم التخطيط لها خلال عصر عبد الرحمن الثالث، ذلك أن حائط القبلة المزدوج الخاص بالحكم الثاني تمت إقامته في مسجد مدينة الزهراء الذي أسسه والده، ومع هذا يرى فيلكس إيرنائدث أنه بعد عمليات التنقيب التي جرت فإن هذا الحائط أضيف في عصر الحكم الثاني، وهذا ما لم تتم البرهنة عليه آثارياً نظراً لأننا عثرنا على أساسات هذه المنطقة بالكامل.

نعود إلى البوائك الثلاث المسيحية الحالية التي جرت إقامتها خلال القرن السادس عشر، والتي حلت محل

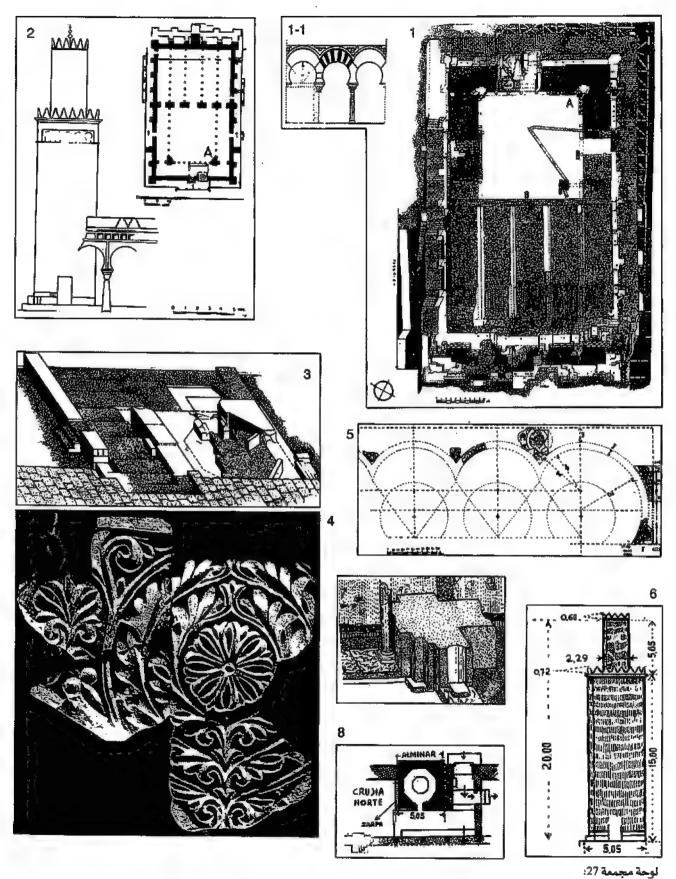
بوائك عصر الخلافة (لوحة مجمعة 1،5-27)، و(لوحة مجمعة1:28) لنجد أن التخمينات المهمة مصدرها تحليلات كل من جومت مورينو وكروزويل وفيلكس إيرناندك، حيث يرى هؤلاء أن العقود الثلاثية التي تقوم كأكتاف سميكة وبتكرر في مجموعات أربع مرات في البوائك الجانبية، وربما خمس، (كروزويل) في الجهة الشمالية، ريما كانت تقليداً ليناء شبيه في صحن عصر الخلافة، ويسلط فيلكس إيرناندت الضوء على هذه العقود الثلاثية المتساوية الموروثة عن البيزنطيين، والتي نجدها في قصور مدينة الزهراء، ثم بعد ذلك في القيتين الكائنتين في الرواق الرئيسي في التوسعة التي ترجع لعصر الحكم الثاني، لكني لا أستبعد أن تكون هذه الثلاثية، هي ما يسمى بالثلاثية Tribelon البيزنطية، كانت تقليداً لبوائك عقود مماثلة توجد بين الأكتاف التي نراها في صحون الأديرة خلال العصر القوطي، هذا بدلاً من نسبتها إلى الثلاثي البيزنطي، كما أنها قائمة في أكثر من مكان، ومن بينها سانتا صوفيا في القسطنطينية (جومث مورينو)، وداخل كنيسة سان خوان هي إفسو Efeso أو بائكة الكنيسة البيزنطية السماة إيرنس Ernes)، جامع الفاتح (ق 12-12) الذي درسه سيريل مانجو (لوحة مجمعة 29؛ 1-2) مع تقليد نها، عبارة عن عقدين أو ثلاثة، في صحون بعض المساجد الأموية الأولية في المشرق، وقد أشار تورس بالياس لذلك؛ وجود ثلاثة عقود بين أكتاف، متكررة في دهاليز المسجد الجامع بدمشق، إضافة إلى أبنية أو مساجد أخرى ترجع إلى القرنين السابع والثامن، ومن بينها قبة الصخرة بالقدس (كروزويل)؛ وليكن معروفاً أن موضوع البوائك الثلاث (الكائن في الشمال والآخرين في الأضلاع الشرقية والعربية) نراه في المساجد المشرقية في مصر وتونس (ق 9-8) طبقاً لما أشار إليه تورس بالباس، وبالإضافة إلى مسجد دمشق والكوفة وواسط Wasit (كروزويل) (انظر اللوحات المجمعة 81، 82 في الفصل الأول)، وبشكل استثنائي

هناك أربعة دهاليز هي صحن مسجد المهدية (ق -10 الم في مسجد قلعة بني حمًاد بالجزائر؛ وإحقاقاً للحق نشير إلى أن المسجد الأول في قرطبة الذي وصلنا وله صحن هيه البوائك الثلاث هو مسجد مدينة الزهراء كما سبق القول، يليه مسجد مدينة تطيلة، إضافة إلى ما سبق الحديث عنه بشأن مسجد عصر الإمارة في جيان وربما أيضاً المسجد الجامع بمدينة إشبيلية.

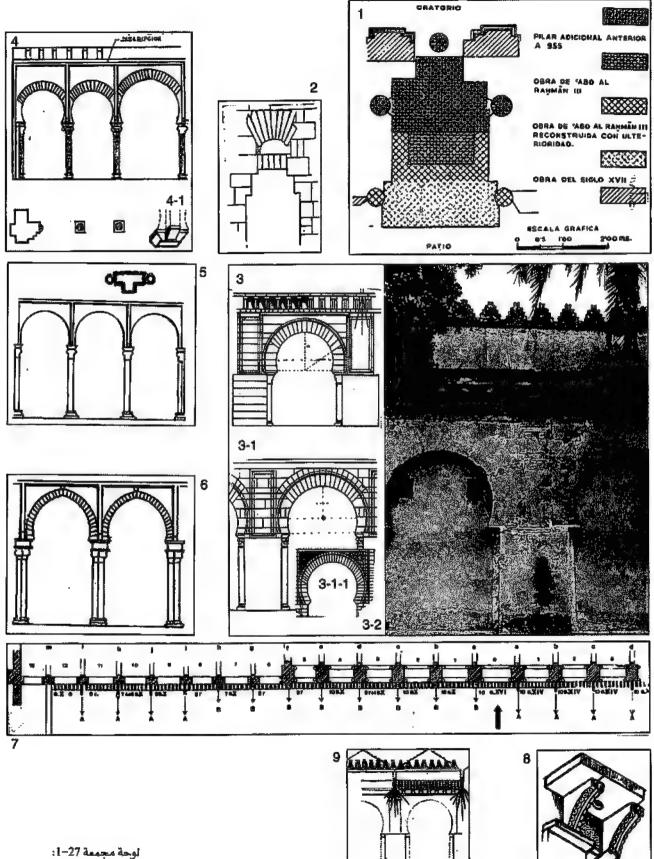
يؤيد فيلكس إيرناندث بشكل جزئي نظرية حلول التكوينات التي نراها اليوم والتي ترجع إلى القرن السادس عشر محل العقود الثلاثة المتساوية التي ترجع إلى عصر عبد الرحمن الثالث، ويستند في هذا على وجود رفرف كبير (ابن خلدون) غطى جزءاً من الصحن غير المسقوف في العصر الإسلامي لحماية المسلّين من أشعة الشمس الحارقة، وبلغ من ضخامة هذا الرفرف أن أثر بشكل ملحوظ على الأكتاف وقلل من مقاومتها حتى سقطت السقائف على الأرض، وأيّاً كان هذا الموقف هإن الأمر ذا الدلالة هو أن العقود الثلاثية الخاصة بالبوائك في الوقت الحالي لها طنف منقصل (لوحة مجمعة 27-1: 5)، وهذه التقنية لم تكن غير فعالة في العقود العربية القرطبية المتوالية corridos؛ وحقيقة الأمر فإن هذا النمط موجود في بوائك صحن المسجد الجامع بالقيروان، وكذا في العقود الكائنة في الواجهة الشمالية لحرمه (لوحة مجمعة 27-1: 6) رغم أنها قد أقيمت في عصر الحفصيين (ق 13)، كبديل للبوائك القائمة خلال القرن التاسع، طبقاً لكل من جولفن وليزن، فهل كانت هذه المقود ذات الطنف التي نراها في صحن المسجد التونسي محاكاة لتلك الأغالبية التي زالت من الوجود، مثلما حدث بعد ذلك بقرن من الزمان في المسجد الجامع بقرطية؟ ريما خضمت هذه البوائك القيروانية التي لازالت قائمة لتأثيرات قرطبية متأخرة تمثلت في إضافة بوائك أخرى في المسجد نفسه وهي الباب المسمى باب المكتبة الملاصق لحائط القبلة الذي أرى أنه يرجع إلى القرن السادس عشر، إضافة إلى

الإفريز العالي لباب الريحانة al Riyana، الذي يرجع أيضاً إلى العصر الحفصي، والذي يضم تسعة عقود حدوية صغيرة على شاكلة إفريز العقود الصغيرة الذي يتوج انطابق الأول لمنارة مسجد عبد الرحمن الثالث ونوافذه، طبقاً لعملية إعادة تصور لفيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 32: 2).

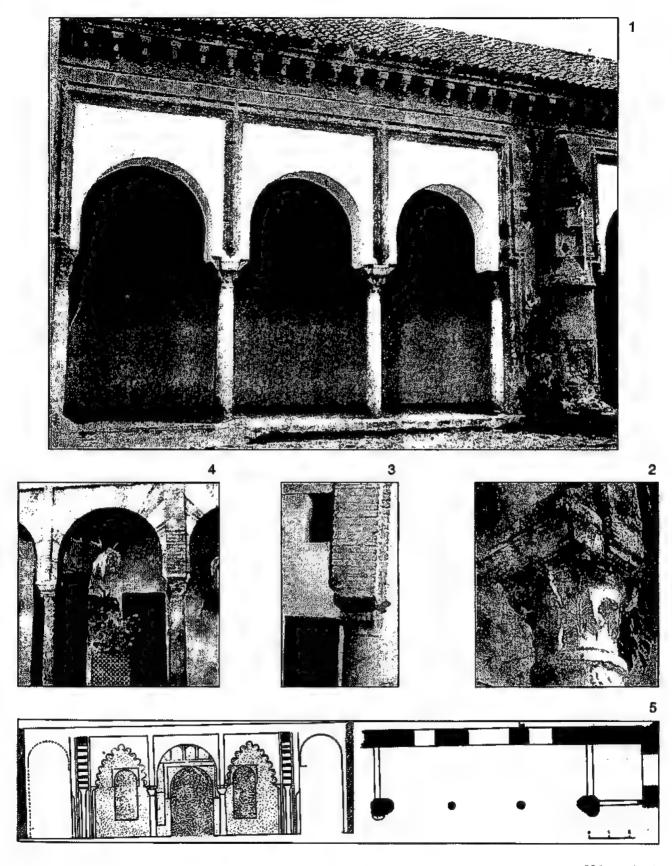
وعلى هدي البوائك التي زالت من الوجود والتي ترجع لمبد الرحمن الثالث، نجد ما يشبهها في صحن المسجد الجامع بمديئة الزهراء (لوحة مجمعة 27-1: 4 عملية إحلال)؛ وأسفرت عمليات التنقيب هذا (لوحة مجمعة 27) عن ظهور تكوين من سبعة عقود متوالية في arcos corridos كل بائكة، أوسطها أكبرها، ثم يتكرر ذلك في المسجد الجامع في تطيلة، وتتوافق سعة العقود المركزية مع الأبواب الثلاثة المفتوحة في الحوائط الجانبية، وهذا تجديد يجب أن يؤخذ في الحسبان، نجد أيضاً أن الأكتاف القائمة في زاويتي البائكة الشمالية لسجد مديئة الزهراء وذات المخطط الدى على شكل علامة + (4) و (لوحة مجمعة 27: 7) تضم زاوية مزدوجة في ذلك الجزء المكتشف من الصحن، وهنا أريد أن أقول عنه إنه مرآة لحلية ضيقة رأسية Listel تؤدي دور الطنف الفردي للعقود، وريما كان طنفاً عاماً يضم تحته العقود السبعة في كل بائكة؛ وقد شهدنا الحالة الأولى في صحون قرطبية مدجِّنة ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر، وبشكل خاص منزل كامباناس (لوحة مجمعة 28: 2، 5) ومنزل «فرسان سانتياجو»، حيث شاع الطنف الفردي في بوائك أندلسية أخرى مثل صحن سانتا كلارا في قرطية، وبائكة مصلى سان بارتولومية (لوحة مجمعة 28: 3) وحمامات وسوق السمك في قرطبة، (لوحة مجمعة 28: 4)، إضافة إلى صحون مساجد أو صحون أديرة قشتائية في مبانى مشيدة من الآجر، والتي يفترض أنها وريثة صحون مساجد قديمة؛ وحقيقة الأمر هي أن موضوع طنف الصنعن في المنجد الجامع بالزهراء أمر



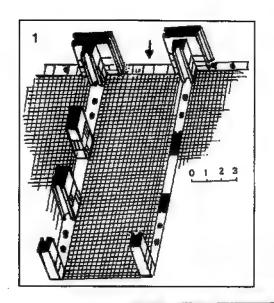
بوحه مجمعه 21: المسجد الجامع بمدينة الزهراء - موجز.

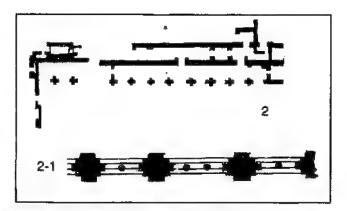


بوحه مجمعه /2-1: صحن المسجد الجامع بقرطية.

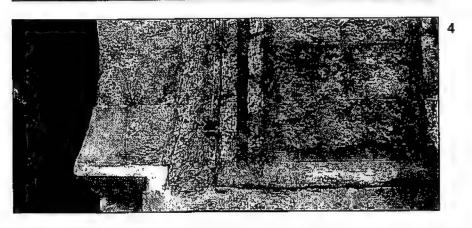


وحة مجمعة 28: صحون قرطبية، وكذا الدهاليز أو البواثك.









لوحة مجمعة 29: الواجهة الشمالية، الخارجية لحرم المسجد الجامع بقرطبة 3، 4.

أو لحرم المسجد؛ ويجب تطبيق هذه النظرية الخاصة بالصحن والحليات الممارية المقمرة، بشكل كامل، على الدهاليز أو البوائك الخاصة بصحن عبد الرحمن الثالث بالسجد الجامع بقرطبة، ابتداء من منبت الحائط الشمالي للحرم حتى نقطة الاتصال بالحائط الشمالي عند المنارة، الأمر الذي يشير إلى أن البوائك الجانبية لعبد الرحمن الثاني قد زالت وحلت معلها بوائك عبد الرحمن الثالث، وتكتمل بذلك التجديدات الخلافية بالواجهة الجديدة لعام 958م للأروقة التسعة، وهي الواجهة الفاصلة بين الصحن والحرم، يمكن أن يكون هذاك اعتراض يقول إن التيجان المساء أو بعضاً منها ترجع إلى عصر عبد الرحمن الثاني، فأثناء عملية توسعة الحرم خلال عصير ذلك الأمر، وكذلك فى الحرم الذي يعتبر من القرن الثامن، نرى بعض هذه القطع الملساء، ربما كانت عمليات ترميم، طبقاً لكريزر Cressier خلال القرن العاشر. وأثناء عمليات البناء التي جرب دفعة واحدة خلال القرن العاشر، والتي أتحدث عنها، نلاحظ أنه لم يحترم في الصحن الأميري إلا باب ديانس Deanes والباب المواجه له سانتا كتالينا، وريما كانت هذه المداخل متوازية مع عقد في البوائك الكائنة في الأضلاع والتي ترجع إلى عصر الخلافة، وذلك تلاؤماً مع باب وعقد بائكة الحائط الشمالي؛ وهذا الصنف من التشابه هو، على الأقل، ما نجده كتجديد في صحن مسجد مدينة الزهراء، وفي هذه الحالة نجد الأبواب في مواجهة مع العقود الكبيرة للبوائك، وبالفعل فإن عقود البوائك الحالية في الصحن القرطبي، والتي ترتبط بباب ديائس وسانتا كتالينا تعتبر أكبر من الباقيات، الأمر الذي أصبح قاعدة متبعة في الصحون اللاحقة، أي خلال العصر المودِّدي والمدجِّن؛ ولابد أن موضوع العقود المتوالية corridos ذات الطنف الفردي قد انتقل إلى البوائك في التوسعة التي جرت في الصحن في عصر المنصور، وهنا ليس من باب الإضافة الإشارة إلى الحوض الرخامي الذي يرجع إلى عصر

مفترض، ذلك أنه ينقصنا، كعنصر تكميلي، الحامل القائم فوق الحليات الممارية المقعرة Cimacio الذي كان للحلية الضيقة Listel الرأسية، وريما أمكن أن نجد الحلول في الحليات المعمارية المقعرة الخلافية المساء وذات الطبلية abaco التي على شكل علامة +، أو كلتا الكوابيل البارزة في الواجهة الداخلية والخارجية والتي أعيد استخدامها في البوائك الكائنة في الأضلاع المسيحية للمسجد القرطبي، وهذا ما أشرت إليه في البند الخاص بتيجان الأعمدة في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهناك احتمال كبير في أن هذا النمط من الحليات المعمارية المقعرة Cimacio يمكن أن يكون سابقاً للحليات نفسها داخل الحرم في الجزء الذي يرجع لعصر الحكم الثاني، وفي هذه الحالة فإن هذه الكوابيل هي حاملة للكوابيل modillones المجمدة لأكتاف المقود المليا نصف الأسطوانية، وفي هذا المقام نجد أن عقود بوائك بعض الصعون القرطبية التي ترجع إلى عصر ما بعد الخلافة، والتي ورد ذكرها، تضم طنفاً تقوم حلياته الضيقة Listel الجانبية على كوابيل الحليات الممارية المقمرة ذات الشكل المتعامد التي أشرنا إليها نلاحظه كما أشار فيلكس إيرناند؛، أن أغلب التيجان المساء التي أعيد استخدامها في البوائك المسيحية كانت ذات حجم أقل مما هلى عليه في المصلِّي (الجزء المسقوف)، وفي الوقت نفسه نجد الحليات الممارية المقمرة، على شكل علامة +، قد جرى إعدادها في المكان نفسه من أجل الصحن الخلافي، عندما انتهت القطع التي ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام والتي جرت الإفادة منها داخل دار العبادة، ويدخل في هذه القطع تيجان أعمدة لها سمات مشابهة للعقود الثلاثة في الواجهة الجنوبية للصحن والتي جرى تدعيمها عام 958م على يد عبد الرحمن الثالث، وفي هذا المقام فإن الصحن الأول، لمسجد أموى، له تيجان منحوتة في مكان العمل هو ذلك الخاص بمسجد مدينة الزهراء؛ وهي قطع ذات زخارف فليلة مثل السنبلة، سواء كان ذلك للصحن

المنصور والذي سوف نراه في موضع آخر (لوحة مجمعة 1-75) حيث نلاحظ أن أحد أوجه هذا الحوض فيه عقود ثلاثة كلَّ ذو ثلاثة قصوص ولكل طنفه، وبالتالي تتم البرهنة على أن قرطبة القرن الماشر كان يوجد فيها مثل هذه البنية التي تنسب للواجهة! هناك مثال آخر نجده في الواجهة الشمائية لمسجد الباب المردوم الطليطلي (999م)، حيث نلاحظ عقوده العليا، من الأجرّ، وبها تربيعة فردية هي الطنف، وقد أوضح ذلك تورس بالباس.

تتقابل العقود الحالية للبوائك الثلاث، المكونة من أربع مجموعات من ثلاث قائمة على أكتاف أربعة في الأضلاع، أو خمسة في الجهة الشمالية، وإلا فإنها عقود ممتدة ببلغ عددها سنة عشر أو أكثر في كل بائكة، وهذا احتمال ضعيف للغاية، نقول تتقابل مع الواجهة الجنوبية في الصبحن الذي يعود لعام 958م (لوحة مجمعة 27: 3، 3-1 والصورة ولوحة رقم 29: 3، 4) حيث بالاحظ أن العقود التسعة الحالية تقوم على أعمدة (تيجان وحليات معمارية مقعَّرة ملساء، مركبة وكورنثية)، وهذه الأعمدة عبارة عن أكتاف نقاط فاصلة بعيث بالإحظ أن بين الأكتاف، ابتداء من خط الجدائر أو الحليات الممارية المتموجة هناك حوائط مستطيلة تحل محل الوحدات الرأسية للطنف العادي، وفي هذه الحالة يلاحظ أن فوق السنجات والسننات التي في المقود توجد وحدات عيارة عن شنبرانات أو مناكب عقود بارزة جرى إعدادها من جديد، وهذا تجديد تكرر في عقد السقيفة اليمنى القريبة من باب ديانس (لوحة مجمعة 22: B ولابد أنه سابق على العقد الكبير الخاص بجسر المياه في عصر الخلافة المجاور في مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 27-1: 1-3، 1-1). فوق البوائك هناك رفرف ذو كوابيل modillones لها تجعيدات فوق منحنى مقمّر nacela (لوحات مجمعة 27-1: 7، 8، 9 و 30: 1، 2، 3، 5 لعبد الرحمن الثالث، أما رقم 6 فهو للواجهة التي ترجع إلى عصر المنصور)، وهذه الكوابيل منقولة عن رفرف

صحن السجد الجامع بالزهراء (2) (4)، وعن السجد الجامع بقرطبة مع إضافة حاجز مرتفع تتوجه شرافات مسننة حادة كانت قائمة أيضاً في صحن المسجد الملكي، وكذلك هذا، في مناطق من هذا الصحن، نجد بعض الأفاريز ذات النقوش الكتابية العربية بالكوفية، كانت بين العقود والكوابيل (لوحة مجمعة 1-2: 4)؛ هذه الطوابق التي تحمل نقوشاً كتابية، في الصحون ليست بمستفرية، ذلك أنها موجودة فوق بوائك صحن المسجد الجامع في سوسة الذي يرجع إلى عصر الأغالبة، ونشره جولفن، غير أن النقوش الكتابية في هذه الحالة هي نقوش للوحة تأسيسية تشير إلى الأمير أبي العباس بن الأغلب، وإلى عام 850 - 851م (انظر اللوحة المجمعة 17-4 من الفصل الأول)؛ نعود، في نهاية المطاف، إلى العقود الثلاثة المتساوية أو إلى الثلاثي البيزنطى للبوائك تنقول إنه لا يجب أن نقلل من شأن العقد الثلاثي بين أكتاف الرواق المركزي في الصالون الشرقى لمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 29: 1)، ولا من شأن باثكة التشريفات في هذه المدينة (لوحة مجمعة 29: 2)؛ في هذه اللوحة نفسها أقدم نمطاً لمخطط بائكة كنيسة بيزنطية أشار إليها إيرنز (Airnos) جامع الفاتح (1-2) وهو شديد الشبه ببوائك صحن المسجد القرطبي.

وسيرا على طريق مناقشة وضع البوائك المسيحية الحالية في صحن المسجد الجامع بقرطبة تبرز أمامنا الأكتاف الحاملة على شكل حرف T، وهي عبارة عن أكتاف لها دعامات نحو داخل الصحن، ويذكرنا بالثلاثي البيزنطي كأفضل طريقة للحفاظ على ثبات الأعمدة الهشة (لوحة مجمعة 2، 3 مخطط C نيست) وهذه بنية، كما شهدنا يمكن أن تكون نسخة من النمط الخلاجي الذي حلت محله؛ فإما أن يتم قبول هذه النمطية كحل جيد خلال القرن الماشر، أو أن نلجاً إلى النظام المستخدم في بوائك صحن مسجد مدينة الزهراء، من عقود ممتدة يبلغ عددها سبمة في كل بائكة، وعندما

ينتقل هذا النمط إلى صعن المسجد الجامع بقرطبة نجد هناك عدداً يزيد عن الحد بكثير من العقود التي تفتقر إلى الثبات والاستقرار (انظر اللوحات 4، 5، مخطط الصحن أعده لاميرت)، وهذه البوائك غير معتادة في صحون الساجد الإسلامية؛ أما بالنسبة لكيفية الالتقاء، معمارياً، بين بائكتين في الزاوية، في الجهة الشمالية لصحن المسجد القرطبي، فإن الحل الذي جرى التوصل إليه في المسجد الملكي (لوحة مجمعة 27: 7) هو على النحو التالي: هناك أكتاف ذات مخطط على شكل علامة +، وذراعان عند كل منبت من منابت بائكة الصحن، أما الآخران (الدراعان) فهما العقود فردية داخلية كدعامة، وبذلك نجد أن في زاوية الالتقاء بين البائكتين يتأتى فراغ مربع، وهذا حلَّ أدخله بنجاح تورس بالياس في عملية إعادة تصور ما كان عليه مخطط الصحن القرطبي خلال عصر عبد الرحمن الثالث (لوحة 3، 5)، لم يصل تورس بالباس لمعرفة المسجد الملكي، فهذا الحل، الذي يتمثل في عقود فوق أكتاف أو أعمدة، جرى اتخاذه في المساجد الجامعة في سوسة والهدية، وبعد ذلك بكثير في المسجد الجامع في الجزائر والمسجد الموحدي في إشبيلية، ويكفى لتوضيح هذا الموضوع الإشارة إلى عقود التقاء باثكتين في صحن المسجد الجامع بالقيروان، رغم أنها ترجع إلى القرن الثالث عشر (لوحة مجمعة 30-1: 4)؛ وكان هذا الحل من الأمور المعتادة في غرفة التدفئة في الحمامات الأندلسية، كما نراه في بعض صحون الأديرة المجَّنة.

بقي أن نشير إلى النص التأسيسي الذي نراه إلى جوار العقد المركزي، الذي جرى ترميمه بالكامل (الباب يسمى باب السّعف Palmas) في البائكة الجنوبية للصحن (لوحة مجمعة 30-1)، وقد قرأه ليفي بروفنسال حيث وردت البسملة وأن عبد الرحمن الناصر أمر ببناء هذه الواجهة وتقويتها، كما أن التاريخ هو الموافق لمام 958م. وهذا الإسهام المهم جدير بلوحة تأسيسية مثل تلك التي نجدها في منارة مسجد مدينة الزهراء

ومسجد قرطبة، وقبل ذلك بكثير في باب سان استبان؛ وخلال هذه السنوات الأخيرة نشرت بينيًا ملخيدو .P وخلال هذه السنوات الأخيرة نشرت بينيًا ملخيدو .Melgido جزءً من نقش كتابي تأسيسي يرجع إلى عصر عبد الرحمن، هو، عمليات النقش السابق ولو أن الناريخ قد غاب عن النص، وترى الباحثة أن هذا النقش هو نسخة، لم يستخدمها عبد الرحمن الثالث، توجد في واجهة باب بالماس، لكن يمكن أيضاً أن تشير إلى واحد من البوائك التي أقامها هذا الخليفة، ولا ندري إلى أي من هذه البوائك واضعين في الحسبان أنها ثلاث.

#### 11 - 2، المُنذنة الكبري لعبد الرحمن الثالث:

أصبح هذا المنار، الذي درسه فيلكس إيرناندث بدقته المهودة، داخل البرج المسيحي الحالي الذي يرجع إلى القرن السابع عشر وتبقيّ منه ارتفاع يبلغ 22 متراً، إضافة إلى أربعة أمتار ثحائط في الوسط بينهما، طبقاً لجومث مورينو، وكان المخطط المربع ذا مساحة تصل إلى 8.48 × 8.48م (ثوحة مجمعة 31: 1، عملية إعادة تصور قام بها فيلكس إيرناندك، الواجهة من الشمال للجنوب، ومن الشرق للغرب)؛ ومن خلال البيان، ( الجزء الثاني) لابن عذاري، في نص نشره جارثيا جومت وأشرنا إليه سابقاً، نعرف بعض التفاصيل عن هذا المنار الفريد؛ فقد استخدمت في بنائه كتل حجرية تم جلبها، على عجل (بسرعة)، وكان في البرج سُلَّمان، بدلاً من سلّم واحد، وأن من كاتوا يصعدون على هذا السلّم أو ذاك لا يلتقون إلا في الجزء العلوي، وكل سلّم كان يضم 107 درجات، واستغرق البناء ثلاثة عشر شهراً، فهل كان الزمن نفسه الذي استخدم في بناء المبنى القديم للمسجد فني عصر عبد الرحمن الأول، طيقاً للمصادر العربية أيضاً؟؛ هناك بعض المؤرخين العرب الأخرين الذين يقدمون لنا القاسات التالية للبرج؛ ويرى ابن بشكوال، من خلال المقرّي، وابن غالب، أن الارتفاع يبلغ 54 ذراعاً حتى المكان الذي

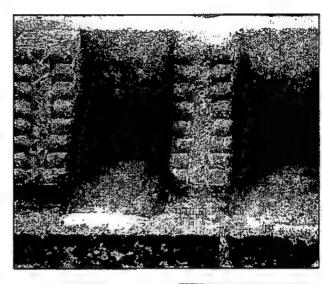
ينطلق منه الأذان، أما إجمالي المبنى فهو 74 ذراعاً، بيثما ضلع مربع المخطط يصل إلى 18 ذراعاً، ويلاحظ أن كلا المصدرين لا يحدد ما إذا كان الذراع مأمونياً أو رصّاصياً حيث أن المساوي لهذا المقاس أو ذاك بالأمتار هو 47.14م و 58.76م على التوالي، طبقاً لفيلكس إيرناندت. ومن جانبه يقول الإدريسي أن الارتفاع الإجمالي يبلغ ماثة ذراع رصّاص، أي 80 ذراعاً في الطابق الأول، حتى مكان المؤذنين، إضافة إلى عشرين ذراعاً للقبة أو الطابق الثاني المخصص لهؤلاء. وعندما نترجم تلك المقاسات بالأمتار نجد الارتفاع الإجمالي يصل إلى 58.75م (47 للطابق الأول و 1.75 للقبة)، رغم أن فيلكس إيرناندث يدخل في ذلك الارتفاع تلك القطمة المدنية المسماة «الجامور»؛ وحقيقة الأمر، هي أن هذه المقاسات مبالغ فيها، ومن هنا يقول لنا هذا المؤلف إن الإدريسي قد أخطأ في تحديد نوعية الذراع المستخدم في القياس وأن الذراع مأموني، ومعنى هذا أن الارتفاع يبلغ 47.14م (الإجمالي) (30.80م للطابق الأول، و 11.04م لطابق المؤذنين و 5.30م متراً للقطعة المدنية أو القضيب) (لوحة مجمعة 31: A-2)؛ نعود مرة أخرى إلى المقاسات التي أوردها ابن بشكوال وابن غالب، فقد كان فيلكس إيرناندث يعتقد أن نوعية الذراع في هذه الحالة هو الذراع الرصّاصي، وبالتالي فعدد الأمتار هو 42.89م، وفي نظري، هذا الذراع كان مأمونياً وبالتالي يصل الارتفاع الإجمالي إلى 34.41م (25.45م للطابق الأول و 8.95م للطابق الثاني) (لوحة مجمعة 31: B-2)؛ هذه المقاسات تتوافق مع ذلك الجزء من المخطط، حيث يبلغ طول الضلع 18 ذراعاً، ولما كان الذراع مأمونياً فإن الضلع يصل إلى 8.48م وهذا هو المقاس الفعلى الذي وصلنا حتى اليوم من المبنى؛ وعموماً، فبناءً على وجهة نظرى أقول إن المنار كان ارتفاعه 4/1 من ضلع المخطط أي أربعة أضعاف ضلع المخطط، و 4/1 بالنسبة للطابق الأول.

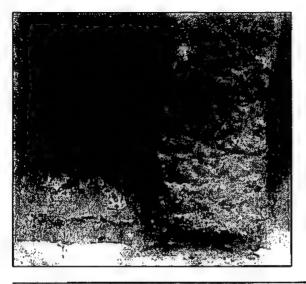
هذه المقاسات هي تقريباً التي كان عليها منار

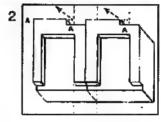
مسجد مدينة الزهراء، طبقاً للمقري، 40 ذراعاً طولاً X 10 عرضاً، وقد أكدت الحفائر التي جرت في هذه المدينة تلك المقاسات حيث إن مخطط المئذنة يبلغ طول ضلعه 5 أو 50،5م (لوحة مجمعة 31: 5 عملية إعادة بناء)، والشيء نفسه يمكن أن يندرج على المثننة التي شيدت في عصر هشام الأول في المسجد الجامع بقرطبة، والذي يبلغ طول ضلعه ستة أمتار، وجاء هذا من خلال الأساسات التي اكتشفها فيلكس إيرناندث حيث كان الضلع 5م بينما الارتفاع 40 ذراعاً طبقاً للمقرى = 20م، أي أن النسبة، وهي 4/1، كانت سارية المفعول في قرطبة مع نهاية القرن الثامن، وهذه نفسها التي نراها في المئذنة التي ترجع إلى القرن التاسع في سأن خوان بقرطبة وهي المئذنة التي لم يصلنا منها إلا الطابق الأول الذي بيلغ ارتفاعه 10.92م، أما الضلع فهو 3.70م أي أن الارتفاع هو بنسبة 3/1، وبذلك تصل النسبة الإجمالية، مع ذلك الجزء العلوى الذي زال، إلى 4/1؛ وعلى سبيل المقارنة نجد أن المنارة التي ترجع إلى الأغالبة في المسجد الجامع بالقيروان، والتي رفع كل من كروزويل وليزن مقاساتها، يصل طول ضلعها إلى 15،80م، عند القاعدة أما إجمالي ارتفاعها (الطابقين) فيصل إلى 24.30م، أي أن النسبة هي 2/1 تقريباً، ويبدو أن وجهة نظر هذين الباحثين، ومعهما مارسيه، تقول إن الطابق الثالث للمنار جرت إضافته خلال عصر الحفصيين خلال القرن الثالث عشر (لوحة مجمعة 32: 4، 5).وعندما ننظر إلى الأبراج الموروثة عن العالم القديم والمآذن الموروثة عن العالم الإسلامي في المغرب (لوحة مجمعة 32: 8) نجد أن النسبة، وهي 4/1، تبدو أمراً واقعاً منذ الزمن القديم (انظر اللوحة المجمعة 44 في الفصل الأول مع قراءة لكل واحدة من المآذن والأبراج) وبالنسبة لاسم المنارة الجديدة التي شيدت في عصر عبد الرحمن الثالث فإن ابن بشكوال يشير إلى أن عبد الرحمن الثالث أمر بهدم المنارة الأولى وبناء برج «صومعة».

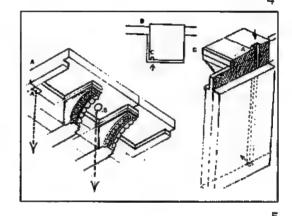
هنا رؤيتين للقبة، أو مكان المؤذنين، مع وجود شرفة أو مكان له سقف جمالوني ذو أربعة أضلاع، بدلاً من القبة نصف الأسطوانية في إعادة البناء التي يقدمها فيلكس إيرناندث، ولا تبدو لي مناسبة عملية إعادة البناء في الرسم الذي نشره جومت موريتو (لوحة مجمعة 31: 3)، حيث بالحظ أن العقود الزخرفية العليا في الطابق الأول تتكرر في الجزء العلوي للطابق الثاني، وهو أمر لا تحدثنا عنه بشيء الروايات الخاصة بالعصور الوسطى أو الدراسات الحديثة للمئذنة، كما أنها لا توجد في مآذن لاحقة وأبراج مدجِّنة اللهم إلا تلك التي توجد في أتيكا ويلمونتي (سرقسطة)؛ وريما كان تتويج الطابق الأول عبارة عن حليات معمارية مقعرة، ومن الأدلة على ذلك كتلة حجرية تم العثور عليها إلى جوار مثننة مسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 31: 8) وفوق هذه الكتلة نجد الطابق الخاص بالشرّافات المسننة الحادة والمتدرجة، وهي ثماني شرافات، إضافة إلى اثنتين نصفيتين في الأطراف، طبقاً لعملية إعادة بناء قام بها فيلكس إيرناندث، ويتكرر الشيء نفسه في قمة الطابق الخاص بالمؤذنين، غير أن عدد الشرّافات هذه المرة هو أربع، كما أن أنصاف الشرّافة نجدها في الجوانب، وفي هذا المقام أشير إلى أن محاولتي إعادة بناء التُذنة (تصورها) الخاصة بمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 31: 5) تتوافق تماماً مع ما سبقت الإشارة إليه عند فيلكس إيرناندث، فقد ظهرت إلى جوار المتذنة الخاصة بالمسجد الملكي بعض الشرّافات المزخرفة وكأن ئها مقاسان، وعندما نضع في الحسبان مقاساتها نجد أنها تتوافق مع المئذنة، حيث أن الطابق الأول ذو ست شرافات، إضافة إلى نصفى شرافة في الأطراف، أما المقاس الثاني فهو للطابق الآخر، بمعدل أربع شرافات ونصفين في الأطراف، وماعدا ذلك يجب أن نشير إلى الأصالة التي عليها المنارة القرطبية من حيث وجود السلّم المزدوج الذي يفصله حائط في الوسط بحيث نجد سلَّمين كل مستقل عن الآخر (لوحة مجمعة 31: 1)

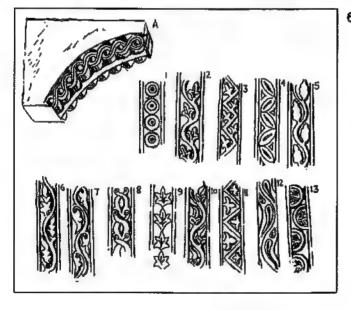
عندما نتحدث عن واجهات المئذنة نجد أن فيلكس إيرناندث يعتمد على ما بقي داخل البرج المسيحي ويعتمد على أختام المدينة، (ق14) (لوحة مجمعة 31: 6، 7)، ويقوم برسم الواجهات الشمالية الجنوبية، والشرقية الغربية، (لوحة مجمعة 31: 1) حيث بلاحظ فيها وجود مجموعة من النوافذ المتراكية، وفي الواجهة الأولى نجد صفين من النوافذ ذات المقود القوائم الحدوية الشكل وذات السنجات الكاملة والطنف المشترك الذي يلفها، وفي الجزء الأسفل، نرى الباب من داخل الصحن؛ أما الواجهة الأخرى فنجد صفاً واحداً مكوباً من نافذتين ذواتا عقود ثلاثة على شاكلة العقود السابقة (لوحة مجمعة 31: 4، ونشرها تورس بالباس)، ويرى جومث مورينو أن السنجات الكاملة قد استخدمت لأول مرة في قرطبة في هذا المبني، رغم أننا نلمحه أيضاً في إحدى واجهات مسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 34: 13)، وتكتسب النوافذ الأولى ذات العقود التوائم والطنف المشترك أهمية خاصة، نظراً للحل الذي تم التوصل إليه بشأن الاتحاد الذي يتم، بين أسفل قالب المنكب والطنف، وهذا حل لم يكن شديد الوضوح في التوافذ ذات العقود الثلاثة، ويتمخض هذا الحل عن شريط أفقى للربط بين المنكب والملنف، والذي قلنا عنه إنه غامض أو غير واضح في عقد باب سان استبان، وقد انتقل هذا النموذج إلى عقود قوائم في الكنائس المستعربة في الشمال، وإلى منار مسجد ابن طولون (فيلكس إيرناندث) والأبراج الطليطلية، التي ريما كانت مآذن، والتي نجدها في سان بارتولوميه وسائتيا جودل أرَّابال. وبالنسبة للبوائك الزخرفية التي تتوج الطابق الأول للمئذنة، والتي زالت من الوجود، فإنني أعتقد أن الكان الذي يحدده فيلكس إيرناندث لها، في عملية إعادة البناء، غير اعتبارية، ذلك أنها تبتعد كثيراً عن الجزء العلوى للشرّافات (نوحة مجمعة 31: 1، A-2) وبذلك فمن المنطقى أن تكون في المكان الذي حددته لها في عملية إعادة البناء التي أنصورها (لوحة مجمعة 31، B-2) حيث أفترح

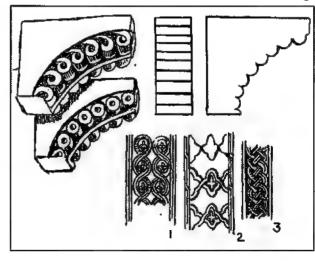






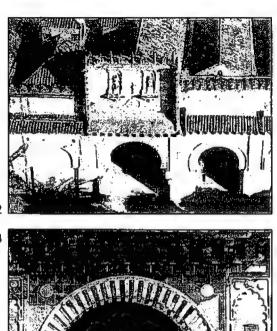


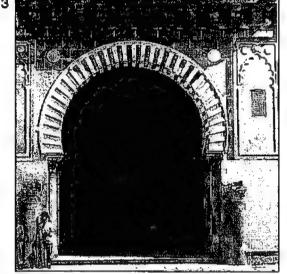




رحاد عجمه الله المسجد والمسجد أن المسجد الم







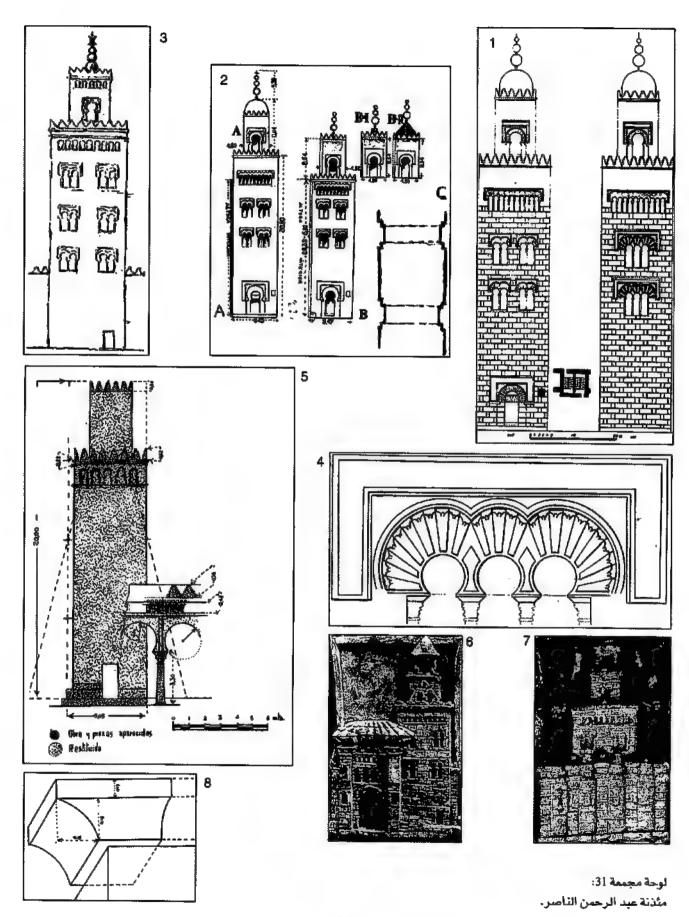


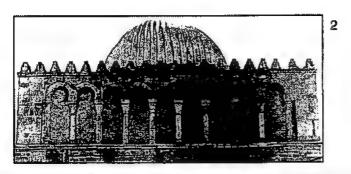
لوحة مجمعة 30-1: نقوش كتابية في لوحة تأسيسية في الحائط الجنوبي للصحن. المسجد الجامع بقرطية.

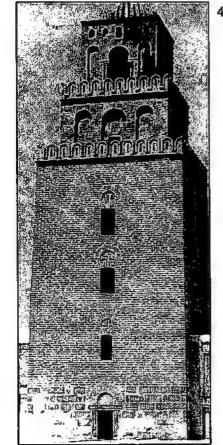
ولكل سلّم الذّكر الخاص به (العمود) المستطيل والذي حوله نجد الدرجات التي يتوجها سقف مقبّى، قبو مشطوف، بين عقود حدوية، طبقاً لوجهة نظر لامبرت، أما في الأطراف، أي الأجزاء الوحيدة التي يقيت، والتي رآها فيلكس إيرناندث، نجد أقبية نصف أسطوانية ممتدة في شكل حدوى، ومزخرفة بأشكال هندسية -مرسومة - يلون المُفرَّة، على طبقة من الجصَّ، وسيراً على هذا النمط من الأقبية المتدرجة ذات العقود الفاصلة (لوحة مجمعة 31: 2) نجد سلِّم برج الكاربيو (قرطبة) (ق 14) طبقاً لرؤية جومث مورينو وفيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 32: 1)، وكذلك النموذج الذي يرجع لعصر الخلافة، ولو أنه بدون أكتاف في الوسط، حيث نراه في أبراج أخرى مسيعية أو مدجّنة، ومن أمثلة ذلك برج «كارثيل» في قصبة ألكالا لاريال (لوحة مجمعة 32: 3) ويتناقض كل هذا مع نظام السقف المتخذ من منارة المسجد الجامع بالقيروان (انظر لوحة مجمعة 6: 1 في الفصل الأول)، حيث نجد متواليات من القباب نصف الأسطوانية، لكنها أقرب إلى المنارات الأندلسية خلال عصر ما بعد الخلافة، في المحافظات،

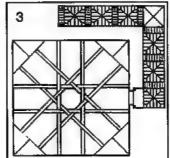
نعود للإلحاح على البوائك الزخرفية الكائنة أعلى الطابق الأول للمئذنة القرطبية، حيث يلاحظ أن إعادة بناء عقد باب سانتا كتالينا يسهم في إعادة تصور تسعة عقود صغيرة، بدلاً من العشرة التي يضعها فيلكس إيرناندث في عملية إعادة تصور المنار، سيراً في هذا على نموذج الخيرالدا؛ نجد في الرسم الذي قدمه جومت مورينو (لوحة مجمعة 31: 3) تسعة عقود، والشيء الغريب هو أن هذا العدد نجده في الجزء العلوي لباب ريجانة Rijana الذي أضيف خلال عصر الحقصيين إلى المسجد الجامع في القيروان (لوحة مجمعة 32: 2): نجد عقوداً صغيرة تعلوها أفاريز من الشرّافات من الصنف القرطبي، وكلا هذين من الشرّافات من الصنف القرطبية التي تصوّرها الذي يوجد بينهما في المئذنة القرطبية التي تصوّرها الذي يوجد بينهما في المئذنة القرطبية التي تصوّرها الذي يوجد بينهما في المئذنة القرطبية التي تصوّرها

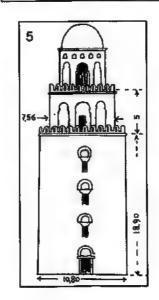
فيلكس إيرناندث، وعلى هذا فمن المحتمل أن يكون أصل ما في الباب التونسي هو المآذن الأموية القرطبية، مثلماً هو الحال في باب المكتبة بهذا السجد، وهو في نظرى تأثير متأخر للواجهات الأندلسية التي ترجع إلى عصر الخلافة، هناك تسعة عقود صغيرة في قطاع فى الأبراج المدجُّنة في أرغن: أتيكا، وسانتياجو دى دروقة وأبراج تروال؛ وسوف يكون من باب الإطناب، في بأب الحديث عن هذه البوائك الزخرفية، تعدادها في العمارة المشرقية أو المغربية سواء كان في إطار المالم الإسلامي أو خارجه، ففي قرطبة نجد أن إضافة الشرَّافات إلى الجزء الملوي بدأت في باب سان استبان بالسجد الجامع، وكذا مئذنة سان خوان؛ نرى النمط نفسه في واجهات أبواب مسجد الزهراء، إضافة إلى الواجهة الصغيرة الخاصة بمكتبه المسجد الجامع في القيروان؛ ويرى فيلكس إيرناندث في هذا المقام وجود سأبقة للعقود المتوالية Corridos في القطاع الخارجي للكنيسة القوطية سان فروكتووسو دي مونتيلوس، وعن سيجو بريجا نشر أ. ألماجرو، الأب، بحثاً عن عقود زخرفية ممتدة خاصة بكرسي أسقفي من الحجارة في البازليكا (لوحة مجمعة 32: 6)، كما أفصح لنا مارفيل رويث عن كتلة حجرية مهمة عثر عليها في قرطبة وبها أكثر من خمسة عقود ممتدة، محفوظة الآن في متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة 32: 7)، إضافة إلى أطلال من العقود الحجرية الصغيرة، خارج نطاق وجودها، عثر عليها في كنيسة سان بدرو لوروسا (فيلكس إيرناندث)؛ وليس من المستبعد أن تكون هذه العقود موجودة في أبراج الكنائس القرطبية التي زالت من الوجود، غير أن ما يلفت الانتباء في منار عبد الرحمن الثالث هو أن عدد الأعمدة التي كانت في النوافذ، من الداخل والخارج، والتي كانت، طبقاً للمؤرخين العرب، تتراوح بين 250 و 300، يستحيل أن يتوافق مع نوافذ المتننة التي أعيد تصورها على يد فيلكس إيرناندث فإذا ما وزعناها وجدنا في القطاع الخارجي 80 عموداً ولكلُّ

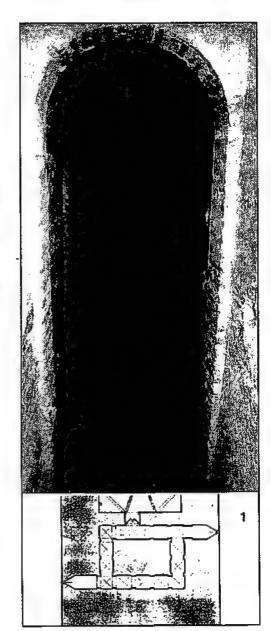


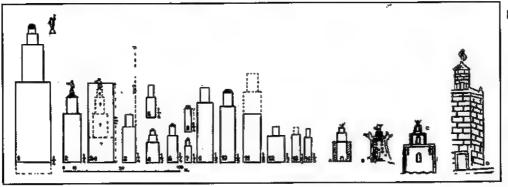


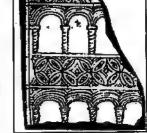












لوحة مجمعة 32: عن المأذن بعامة.



تاجه وحليته الممارية المتموجة Cimacio. وبهذا نجد أن قرطية تشهد لأول مرة، في العالم الإسلامي، ظهور أفضل مئذنة مزخرفة، وقد تجاوزت في هذا، بكثير، متذنة المسجد الجامع بالقيروان التي ترجع إلى القرن التاسع، والتي تبدو كأنها برج طلائع حربي أكثر منها منارا (لوحة مجمعة 32: 4، 5)؛ وطبقاً لما شهدنا - في نهاية المطاف - من خلال الروايات المربية - سواء ما يتعلق بمنار هشام الأول أو بمنار عبد الرحمن الثالث - أن هذه الأبنية تعرف باسم «الصومعة»، ومع هذا فقد ورد عند الإدريسي في معرض حديثه عن الطابق الثاني ذكر مصطلح «مثاره كاسم للميني بالكامل، وعندما نتأمل المشهد الأنداسي نجد أن المصطلح الأولى هو الذي كان سائداً، نقلاً عن المشرق، حيث نعرف من خلال المقريزي أن الخليفة معاوية أمر ببناء أبراج أطلق عليها صوامع من أجل الأذان؛ ويهذا الاسم تُعرف المُثننة الخاصة بمسجد أركوش دي لافرونتيرا (قادش) يرجع إلى عام 952م، طبقاً لقراءة اللوحة التأسيسية (قرأتها ونشرتها إيوخينيا جاليث) (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 12: 2)، والمنى العام الشائع لمصطلح «صومعة» هو أنه بمثابة ضريع لأحد المتصوِّفة، ولا شك أنه إشارة إلى مكان المؤذن، وهذا خلافاً لمصطلع «المنار» الذي يعني برجاً ويشير إلى المبنى بالكامل؛ وعلى هذا فإن ذلك السرّاي الخاص بالمؤذن والذي يطلق عليه الإدريسي مصطلح «بيت» (غرفة)، كانت له أبواب أربعة بشكل شبه دائم، أي بمعدل باب في كل جهة، وبالنسبة للنقش التذكاري للمنار القرطبي نجد أن فيلكس إيرناندث يقول بأنه كان إلى يمين باب المدخل المطل على الصحن، وريما سار في هذا على مقونة لأمبروسيو دى موراليس الذي تحدث عن لوحة من الرخام مكفتة في الجدار دوبها الكثير من النقوش الكتابية العربية، (تورس بالباس).

# 11 - 3: الشرافات المستنة الحادة بالمسجد الجامع بقرطية:

معبداية إنشاء المسجد الجامعونحن نرىفي الأجزاء العليا منه هذه الشرّافات كتنويج للحوائط والمنارات من الخارج، ثم بعد ذلك فوق الحائط الفاصل بين الصحن والحرم، حسيما نرى اليوم، ولا شك أن هذه القطع، المساء دائماً، تعرضت للإصلاح والترميم على مختلف العصور (لوحة مجمعة 33: 1، 2، 3، 4). والاحتمال الكبير في أن هذا الصنف من الزخرفة المطبق على الواجهات، نُجِده أيضاً خلال القرن التاسع، استناداً إلى الواجهة الداخلية لباب سأن استيان (لوحة مجمعة 22: 5)، وكذا إحدى الشرافات الخاصة بمئذنة المسجد القرطبي سان خوان، والتي انتشلها فيلكس إيرناندث، إضافة إلى قطعة أخرى عثر عليها في مسجد فونتنار؛ غير أن القرن التالي شهد بلوغ الشرافات أقصى ازدهار لها، وهذا ما تؤكده الشرافات التي عثر عليها في مسجد مدينة الزهراء، إلى جوار المتذنة وعلى طول الحوائط الجانبية للصحن؛ وقد أمكن (عادة تصور واجهة لهذا المسجد، في الجزء العلوي منها (توحة مجمعة 34: 13)،حيث تعلوها الشرّافات وعقود حدوية (ريما كانت خمسة) ذات سنجات كاملة، وانحناء بارز المنكب، وكأن ذلك إعلان عن عقود النوافذ الخاصة بالمنارة القرطبية وعقود «الصالون الكبير» في المدينة الملكية. نجدها أيضاً في مناطق في حرم مسجد مدينة الزهراء، في أحجام مختلفة كما أنها مزخرفة وملساء، حيث يلاحظ أن الصغرى منها تضم زخارف تتعلق بالواجهات المشار إليها، ثم تليها شرّافات أخرى مزخرفة ولها مقياسان، وريما تنسيان إلى المنار (لوحات مجمعة 33: 5، 6 و 34: 5، 7، 8). هناك شرافات أخرى كبيرة وملساء ولها أنماط مختلفة، التي ربما كانت للصحن (لوحة مجمعة 34: 6، 9)؛ أضف إلى ما سبق، هناك بعض القطع المزخرفة عثر عليها في المنشآت الملكية الخاصة بالشِّرُّفَة العليا، بما في ذلك كتلة حجرية بها ما يشبه الشرَّافة

في خط غائر، في إشارة إلى طريقة إعداد المستنات الحادة (لوحة مجمعة 34: 12)، ظهرت بعض الشرَّافات المساء في المسجد الجامع في تطيلة وأرى أنها ترجع لعملية إعادة بناء المبنى خلال القرن العاشر (لوحة مجمعة 34: 10)؛ وبالنسبة لأصول هذه الشرافات، يتفق كافة المؤرخين الذين درسوا المساجد القرطبية في الأصول الشرقية لها من شرافات عباسية من سامرًاء (طبقاً لهارزفيلد) (لوحة مجمعة 34: 2) والأموية في الحلبات Hallabat وخربة المفجر (طبقاً لهاملتون)، وهي جميعها مزخرفة (لوحة مجمعة 34: 3، 4)، كما أن أسلوبها شديد الشبه بالذي عليه هذا الصنف في مدينة الزهراء؛ وقد عثر على بعض الشرافات، ذات الشكل المشابه للتي سيقت، في مياني في عُمَّان (أ. ألماجرو جوربيا). هذا الصنف من الزخارف نجده في تتويج المبائي الأموية في سورية، مثل قصر الحير الفربي؛ لكن ريما كانت الشرَّافات الأكثر قدماً في المفرب الإسلامي هي التي تراها في فسيفساء بيزنطية في متحف الباردو بتونس (لوحة مجمعة 34: 1)، وريما تسبق في هذا الشرافات ذات المستنات الحادة والتي تحمل بصمات ساسانية؛ وبالنسبة للمساجد في أفريقية، يمكن القول إن الشرافات الأكثر قدماً هي التي تتوجه واجهة مكتبة المسجد الجامع بالقيروان؛ كما نراها بشكل متقطع في رياط منستير (لوحة مجمعة 34: 11) وداخل القبة الكائنة عند بداية الرواق الرئيسى بالسجد الجامع بتونس، إضافة إلى أنها هي التتويج الذي شهدناه في باب لالا ريحانة (ق 13)، وحول ما إذا كانت بوابة محراب مسجد مدينة الزهراء تضم شرّافات، فإن الشاهد على ذلك بعض القطع الصغيرة الملوبة التي عثر عليها في منطقة القبلة (لوحة مجمعة 34: 6-1)، وكذا بعض الأطلال الخاصة بعقود، في ذلك المكان، أما بالنسبة نباب المحراب بالمسجد القرطبي وأبوابه الخارجية التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني فلا توجد شرّافات. وعودة إلى المشرق الإسلامي نبرز فسيفساء

بيزنطية نشرها كروزويل، في المسجد الأموي بدمشق، ولها عقود حدوية متوجة بشرفات ذات مسننات حادة.

ويحدثنا فيلكس إيرناندث عن الشرافات القرطبية، بعامة، مشيراً إلى أن الأقدم منها كانت الأعلى والأقل عرضاً، بينما نجد شرافات القرن العاشر تتوافق في الطول والعرض، اللهم إلا بعض الاستثناءات، وإذا ما أردنا تحديداً وجدنا أن شرافات المسجد الجامع في الزهراء كانت أكثر ارتفاعاً وأقل عرضاً، طبقاً لهذه المتوالية 4-50، 35-60، 68-70، 43-70، 68-76؛ 1، 1، و 78-10، ويمكن تمييز صنف عن آخر منها من خلال القطاع السفلي، الماثل، بشكل شبه أسطواني، كما كانت القمة تتغير حيث كانت قمة من رأسين منحنيين أو مثلثة الشكل (ثلاثة فصوص)؛ وبالنسبة للمشرق، فإن المسجد الجامع في دمشق كان به شرافات ذات مسننات حادة سابقة على الحريق الذي تعرض له عام 1256م (سوفاجيه)، كما أن هذا المسجد قد جرى تزيينه بفسيفساء تعتمد على التقنية البيزنطية، حيث نجد عقدين حدويين سغيرين تتوجهما شرّافات ذات مسئنات حادة، وهي التي أشرنا إليها سلفاً، طبقاً الرسم أعده م. إيكوشارد، وقد تكرر هذا الموضوع، مع بمض التغييرات، في أحد حوائط منبر المسجد الجامع بالقيروان ( 863-862م) وهو ذو تأثير عباسى.

نعود مرة أخرى لنسلّط الضوء على الشبه الكبير الذي يوجد بين الشرافات المزخرفة المشرقية في خرية المفجر وفي عمّان وبين تلك التي أشرنا إليها في مدينة الزهراء، وكأن ذلك تأكيد، من جديد، على الأصول المشرقية للشرافات القرطبية، وهنا يمكن القول إن أوجه الشبه المذكورة ربما كانت ثمرة الصدفة، وإن الشكل المدبّب، حتى ولو كانت أصوله مشرقية، ريما ارتبط، سواء في هذا الجانب أو ذاك من حوض البحر الأبيض المتوسط، بالتوريقات أو السعفات ذات الأوراق الثلاث، المرتبطة بسيقان محورية، هذا إذا ما أخذنا

في الحسبان أن هذه الزخارف النباتية ربما كان مصدرها أصل بيزنطى مشترك، لكن، كيف أمكن عودة ظهور الشرافات المشرقية المزخرفة، التي ترجع الي القرن الثامن، في الفن الأموي خلال التصف الثاني من القرن العاشر؟ إنه لأمر صعب أن ندرس التأثيرات المشرقية في الزخارف القرطبية، التي هي خلاصة الكثير من التأثيرات (الرومانية والبيزنطية والقوطية والأموية والعباسية). يلاحظ أن المدرسة الألمانية (كوهل وكلاوز بريش و.ش. إيورت) تميل، (مقارنة بالآثاريين اللاتينيين) (هـ. تراس وجومث مورينو وتورس بالباس) إلى ربط الفن القرطبي بالفن المشرقي، ورأوا أن الزخارف الأندلسية في عصر الخلافة إسهامات ساسانية وسورية إسلامية مهمة؛ وبكل النطق، أعتقد -سواء كان الأمر يتعلق بالمشربيات أو الشرافات المزخرفة في العمارة الإسيانية الإسلامية - أن الكثير من هذه القطع التي نجدها في آثارنا، (ق10)، كانت موجودة في مساجد وقصور فرطبية زالت من الوجود وترجع إلى القرون الأولى للغزو العربي، ومن خلالها وصلت أيضاً الثماذج السورية، التي جرى إثراؤها في عهد الخليفة عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني، ويتساءل ترّاس فيما إذا كان منزل الرَّصافة، بقرطية، الذي شيده عبد الرحمن الأول، كان قد استلهم الحصون السورية، ذلك أن المباني اللاحقة (مدينة الزهراء) تحمل، طبقاً لقوله، بصفة عامة، أصولاً سورية، ويرى ذلك الباحث أنه قد ظهرت في زمن عبد الرحمن الأول خلاصة للفن القوطي والإسهامات السورية سواء كان ذلك عن طريق الدمج أو التعايش فيما بينهما، وهنا نجد أن الشرّافة ذات الأسنان الحادة القرطبية، الملساء أو المزخرفة، تمثل أول إسهام سوري، لكن، نظراً لضآلة المارف التي لدينا عن الفن القرطبي خلال القرن الثامن، وأخذاً في الحسبان أنه لا يوجد تأكيد مطلق على أن المسقط الرأسي لداخل المسجد الذي تأسس في قرطبة، والذي نراه في الوقت الحالى، يمكن أن تكون لعبد الرحمن الأول، هنا يمكن

القبول بوجود الإسهامات المشرقية الأولى في الطريق الطويل الذي امتدت فيه إمارة عبد الرحمن الثاني وابنه محمد، وهي الفترة التي تتسم بأنها تمثل أقصى نضج في الفن القرطبي في عصر الإمارة.

#### 11 - 4، مشكلة الفراغات الخصصة للنساء،

نوهت لهذا الموضوع في الفصل الأول، وتحدثت عنه في معرض الحديث عن بوائك صحن السجد القرطبي، التي يطلق عليها في المصادر العربية السقائف، أي الدهاليز المخصصة للنساء، لكن هذه النصوص لا تنفع كثيراً في معالجة الموضوع؛ ورغم أنى أخشى الوقوع في التكرار فإنتى سوف أعالج الموضوع قبل الانتقال إلى أمر التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني، فقد أشار بعض الباحثين المحدثين إلى أن النساء لم يشهدن صلوات الجمعة في المساجد الكبري في أفريقية، وكان الرسول محمد قد خوّل للنساء الصلاة في الساجد، لكنه، طبقاً للغزالي، من الأنسب، في أيامنا هذه، منعهن، ماعدا القواعد من النساء (م. مارتين)، وهناك قاض في قرطية كان يقول بكراهة دخول النساء المساجد، ومن المعتاد لدى العرب ألا يختلط الرجال بالنساء أنثاء الصلاة، أو في المناسبات الاحتفائية في الساجد، ومعنى هذا أن النساء يجب أن يبقين في فراغات خاصة بهن في أطراف المبني، والأمر الأكثر احتمالاً وأكثر قرباً إلى اليقين هو أنهن يبقين في البائكة أو البوائك في الصبحن، ودائماً ما يكون هذاك حاجز بين النوعين وهذا الحاجز معماري كوسيلة لحجب المرأة، وكنَّ يدخلن إلى الأماكن المخصصة لهن من خلال أبواب قليلة، وريما لم يزد عدد هذه الأبواب عن بابين في حالة المسجد الجامع بقرطية، وبالقرب من هذه الأبواب، تشير المصادر العربية إلى ميضآت مخصصة للنساء،

ويشير ابن حيان (المقتبس الجزء الأول والثاني)

وهو، من ناحية أخرى الدهليز الوحيد للصحن، الأمر الذي ريما يجعله فراغاً مخصصاً للنساء. تعود إلى ما ورد عند كل من العذري والحميري، بشأن صحن المسجد خلال القرن الثامن، في الجزيرة الخضراء القديمة، حيث كانت له بائكة، أو دهليز، في العمق أو القطاع الشمالي، وإلى المسجد الجامع في جيان ذي الصحن المحاط بالبوائك أو السقائف، وعموماً فمن خلال ما ورد عند ابن النظّام (ليفي بروفنسال Arabica)، نجد أن عبد الرحمن الثاني أمر ببناء دهليز جديد في عمق الصحن، صوب الشمال، يتوافق ويتلاءم مع تلك التي أقيمت قبل ذلك في الأضلاع الغربية والشرقية، بحيث يكون على اتصال بها، وبالتالي جرت تهيئة ما يقرب من ثلاثين مكاناً جديداً للنساء: وهذا الطرح هو الذي حدا بكل من جومت مورينو وتورس بالباس رسم مخطط الصحن الذي يرجع إلى القرن التاسع ببواثك ثلاث (لوحة 3، 2)، ويبلغ إجمالي الأعمدة 23 عموداً، وعلينًا أن نضع في الحسبان، من خلال هذا المرض، عدد الأبواب التي كانت للمسجد الجامع بقرطبة، التي تصل عند الكثير من المؤرخين العرب إلى 21 باباً، اثنان منها مخصصان للنساء في القطاع الشمالي، إضافة إلى بأب آخر في القطاع الغربي من المبني، وهو أول باب كبير، وتقود الأبواب إلى الأماكن المخصصة للنساء أى إلى «مقاصيرهن»؛ هناك نص آخر متأخر، يقول إن الأبواب الثلاثة المخصصة للنساء كانت كلها تقع في القطاع الشمالي للمسجد (ذكر بلاد الأندلس). ويحدثنا كل من البكري والحميري عن بابين، لكنهما لا يحددان مكانهما، كما أن ابن غالب يشير إلى أن عدد أبواب المسجد، كبيرها وصفيرها، ببلغ سبعة عشر باباً. ويلاحظ أنه من الصعب تعدد الأبواب العشرين وواحداً في المخطط الحالي للمسجد، لكن من السهل تعداد السبعة عشر باباً التي ذكرها ابن غالب، فمن المؤكد أن منها ستة عشر باباً كبيراً، ثلاثة في الصحن وثلاثة عشر باباً في الأضلاع الشرقية والفربية لحرم المسجد،

إلى أنه عندما أمر عبد الرحمن الثاني بتوسعة المسجد الجامم بقرطبة كان عدد الأروقة الناجمة في النهاية هو أحد عشر رواقاً، وقد بلغ عرض كل واحد من الرواقين الطرفيين اللذين أضيفا تسعة أذرع ونصف، وإلى هذين الرواقين أضيف اثنان آخران (سقيفتان لهما صلة بأبواب كانت توجد شمال المسجد القديم وكانت هذه مخصصة للنساء). ويشير ابن حيان إلى أن كل دهليز من هذه الدهاليز كان يقوم على تسعة عشر عموداً، الأمر الذي يقودنا إلى الصحن، وقد اعتمد لامبرت على ما قاله ابن حيان ورسم في مخططه للمسجد الرواقين الطرفيين، ولكل تسعة عشر عموداً، و 23 عموداً في الواجهة الشمالية، وهي كلها بوائك، في نظر المؤرخ الفرنسي، ترجع إلى توسعة المسجد في عصر عبد الرحمن الثاني (لوحة 4، 5)؛ وإذا ما كان الأمر كذلك فإن البوائك أو الأروقة الجانبية يمكن أن تكون مخصصة للنساء؛ لكن، طبقاً لابن عداري وابن الأثير، كان هشام الأول هو الذي قام في نهاية القرن الثامن بإضافة دهليز أو فراغ، شمال حرم السجد، مخصصاً للنساء، وهو ما نراه أيضاً في مخطط لامبرت، رغم أن النصوص العربية، كما شهدنا، لا تحدد فيما إذا كان ذلك شمال الحرم أو شمال الصحن، وهنا يمكن فهم أنها تقع في آخر الميني طبقاً للعادات المتبعة عند المسلَّمين؛ يضم مخطط لامبرت، أمام الحرم، أي في الصحن نفسه، فراغاً لم يقبل به الباحثون الآخرون، أي إن هذا الدهليز كان يمكن أن يكون داخل الحرم، طبقاً لما يقول به تورس بالباس وآخرين، لكن: أين آثار ذلك من أساسات في هذه الحالة أو تلك؟ ألا يمكن أن تكون تلك السقيفة قد كانت داخل حرم المسجد المكون من تسعة أروقة، ثم زالت مع التوسعة والترميم الذي جرى في عهد عبد الرحمن الثاني ومحمد الأول حيث قاما بأمر المبنى الذي تكون من أحد عشر رواقاً؟ سبق أن أشرت في سطور سابقة إلى أن مسجد هوتندار بقرطبة كان به، شمال الصحن، حائط يمكن أن يكون لبائكة أو دهليز،

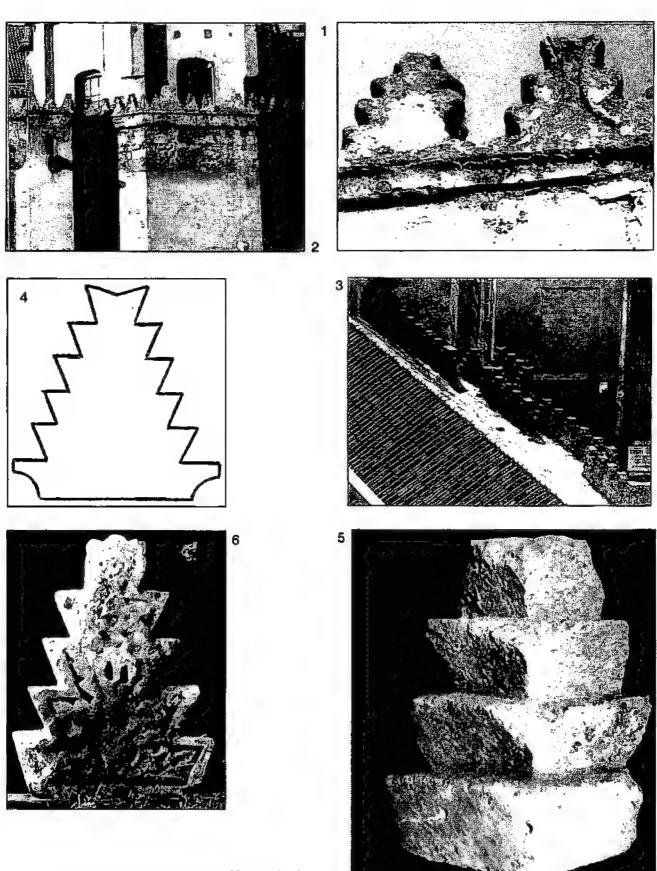
أما الباب رقم 17 فمن المكن أنه كان واحداً من البابين القائمين اليوم في زوايا الحائط الشمالي للصحن، وكان يشكل مع الباب الآخر مداخل فعلية للنساء (فيما يتعلق بعدد الأبواب انظر اللوحة 2؛ 2، 2)، ويتضمن ما ورد عند المؤرخ الأخير مع ما جاء عند ابن بشكوال، من خلال المقرى، إذ يتحدث عن السور الشرقي لمسجد المنصور ذي الأبواب التسمة التي كان منها سيمة للرجال. نجد بالفعل أن هذه الجهة توجد فيها اليوم سبعة أبواب التي تؤدي إلى الدخول مباشرة إلى الحرم، وبابان آخران للصحن، مخصصان للنساء؛ وأيا كان الموقف الخاص بالفراغ أو الفراغات المخصصة للنساء فمن المؤكد أنه كان هناك دائماً حاجز يحول دون نظرات الرجال، فهل كانت الدهاليز مغطاة من عمود لآخر، بما يشبه التشبيكة الخشبية أو الجصية؟ في معرض الجدل الدائر حول المسجد ذي التسعة أروقة، والرواقين الآخرين المضافين إلى الأضلاع الشرقية والغربية، أثناء حكم عبد الرحمن الثاني، نجد أن المدافعين عن نظرية الأروقة الشبعة في المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن، يرون - كما سبق القول - أن العدد الفعلى للأروقة كان أحد عشر رواقاً، لكن ذلك الأمير جعلها تسعة، ذلك أنه استغل الأروقة الطرفية لصلاة النساء، وكانت مفصولة عن الأروقة الباقية من خلال تشبيكة، وهي نظرية سبق عرضها وسبق أن تحدثت عن شكوكي بشأنها.

ورد أيضاً في النص الخاص بابن النظّام أنه مع توسعة الصحن في عصر عبد الرحمن الثاني تم توفير ثلاثين مكاناً للنساء أو ثلاثين فراغاً، الأمر الذي يقودنا، على سبيل المثال، إلى بوائك صحن المسجد الكبير في سوسة، حيث نراها بالفعل داخل المخطط، ضمن البوائك الثلاث، وهي فراغات منتابعة لها قبابها الخاصة بكل واحدة وأكتاف على شكل حرف T بدلاً من الأعمدة؛ وهذه الوحدات يصعب تطبيقها على حالة المسجد الجامع في قرطبة، اللهم إلا إذا تم تحديدها في الأرضية على أنها فراغات مخصصة، ولها حواجز في الأرضية على أنها فراغات مخصصة، ولها حواجز

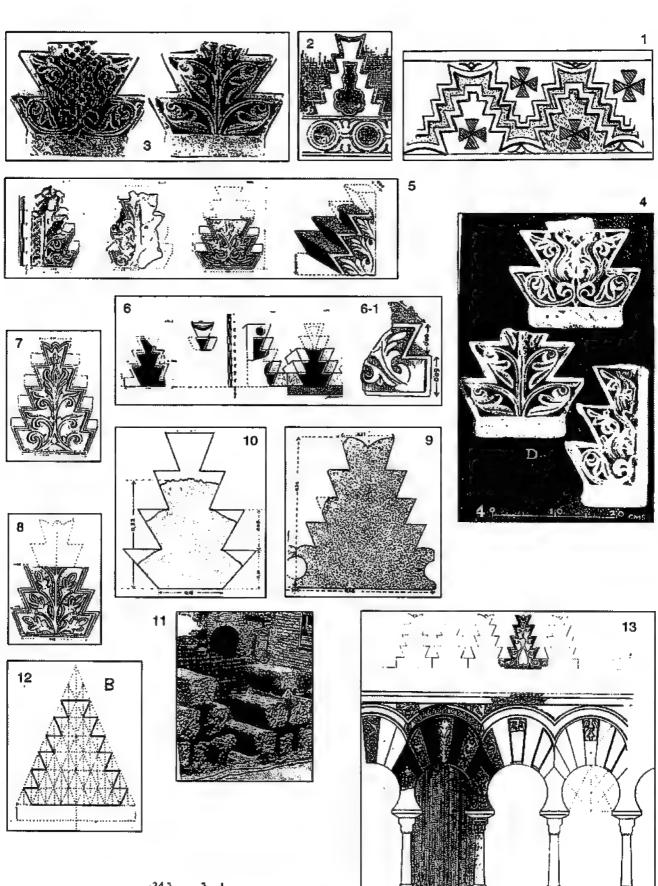
واهية، ويبلغ عددها 27 أو 30 وحدة، وفي هذا المقام لم تقصح الحفائر التي جرت في مسجد مدينة الزهراء عن الكثير الذي يوضح الأمر، وما خرجنا به هو البرهنة على أن الأرضية الترابية لحرم المسجد كانت امتداداً للدهاليز الخاصة بالبوائك الثلاث للصحن، مع وجود آثار حصير محروق، أي أنها كانت مستخدمة في أداء الشعائر؛ وهناك ذلك الجزء الخاص بالمدخل في الحائط الشمالي للصحن إلى جوار المار؛ فمن خلال السلالم يتم الهبوط مباشرة إلى الصحن من خلال الباب الخارجي، لكن يوجد على يسار الدرَّج هناك باب له درجتا سلّم يؤدي إلى مدخل مباشر إلى باثكة الدهليز ذي الأرضية الترابية، وربما كان هذا المدخل عبارة عن باب شبه مستور مخصص للنساء (لوحة مجمعة 27: 8) وهناك أحد التفاصيل الأخرى، في الدهليز الشرقي، فإلى جوار الباب الخارجي ظهرت بعض الجدران الفاصلة، ريما كان هناك اثنان، طول كل واحد متران.

#### 11 - 5 تبليط السجد،

تحدثت عن هذا الموضوع في الفصل الأول من هذا الكتاب، فقد كنا نعرف القليل عن أرضية مسجد قرطبة الجامع، حتى إجراء الحفائر في مدينة الزهراء؛ فقد تناول الموضوع رفائيل كاستيخو، وبعده تورس بالباس بعدة سنوات، إذ تحدثا عن وجود التراب المضغوط؛ وفي عام 1557م، يبدو أنه كان هناك جزء من الأرضية بداخل المسجد وقد كُسى بالآجر، بينما الجزء الآخر من التراب المضغوط، وجرى التأكيد على أنه خلال المصر البراب المضغوط، وجرى التأكيد على أنه خلال المصر البني، حيث ظهرت بعض آثارها. كما نعرف أيضاً أن الرواق الرئيسي، في الجزء الكائن أمام المحراب والرواقين المجاورين له كانت أرضياتها مبلطة، في عام 1890م، بالرخام من النوع الرديء، ويرى تورس عام 1890م، بالرخام من النوع الرديء، ويرى تورس



لوحة مجمعة 33: شُرَّافات ذات مستفات حادة بقرطبة (1، 2، 3، 4) ومدينة الزهراء.



لوحة مجمعة 34: شُرَّافات ذات مسننات حادة بقرطبة (الأصول).

بالباس أن أرضية المسجد كانت من التراب المدقوق المصحوب بالفراء، إلا أنه خلال القرن السادس عشر، كما رأينًا، أمكن ملاحظة أن هناك جزءاً من التراب وأجزاء أخرى من الآجر، ومن نافلة القول الإشارة إلى أن هذه الأرضيات كانت مغطاة بالحصير المصنوع من الحلفاء أو الأسل، وهذا ما رآه مُنْذر في المسجد الجامع بغرناطة؛ وقد أوضحت الحفائر التي جرت في مسجد مدينة الزهراء هذا الموقف بجلاء فقد رأينا أن أرض حرم المسجد كانت من التراب المدقوق ومعها دهاليز الصحن؛ وفي منطقة المقصورة، الكائنة أمام حائط القبلة كانت هناك أرضيات مكونة من بلاطات من الطين المحروق، مربعة، مثل أرضيات المجلس الشرقى في الشرفة الوسطى بهذه المدينة الملكية؛ وعلى العكس من ذلك كان الصحن مبلطاً بكتل كبيرة من البلاط من الرخام المائل إلى اللون الأحمر، وكذلك المشي الكائن بين العقد المركزى للأروقة والباب المواجه الكائن في الحوائط الجانبية؛ من ناحية أخرى نجد أن مسجد فونتنار يقدم لنا أرضيات من مونة من الجصّ الرمل وقطع الزليج بسطوحها الملونة باللون البني؛ وإيجازاً لذلك ينبغى القول إن المسجد الجامع بقرطبة كانت فيه أرضيات مثل التي وضعناها في المسجد الجامع بمدينة الزهراء، ففي هذا الأخير كان للصحن حوض من الرخام في الوسط وله مدخل لمياه ومكان آخر لتصريفها عبر قنوات ضيقة ومجار كانت قائمة في المكان الذي يقع فيه الحوض،

وحتى هذا الحد نجد أن كل ما يتعلق بالمسجد الجامع القرطبي في هذا الشأن إنما هو عن تساؤل كامل، حيث هناك هياكل شبه واضحة بما فيها، بينما أخرى لا زالت في حاجة إلى إيضاح، وتتعارض الروايات العربية جزئياً مع الجسّات الآثارية، فلم يزل حتى الآن، موضوع الأروقة التسعة أو الأحد عشر رواقاً في حرم المسجد الأولي دون إيضاح كامل، والنظرية التي بدأها لامبرت والقائلة بوجود تسعة أروقة ورواقين آخرين متراكبين احتواهما

المبنى، جرى دحضها على بد المماريين ورجال الآثار، ومع هذا يصعب أن نعترف بوجود بوائك بسيطة بدلاً من العقود المتراكبة في الجزء الذي شيده عبد الرحمن الداخل، وإذا ما كان الأمر كذلك فإنه يفتقد الأهمية واضعين في الحسبان ما عليه المسجد الجامع بمدينة الزهراء، ذلك أنه من غير المجدي أن نضيف إليه العقود المتراكبة بالنسبة لمبنى يتسم بالبساطة والصغر في مخطط؛ كما أن عملية البتر، أو الإزالة المتخيلة لهذه العقود المتراكبة من المبنى القديم، الذي يرجع إلى القرن الثامن، إنما هي نظرية من يقولون بمنع كل شيء، ومن الصعب قبولها من لدن الدارسين في وقتنا الماصر، لهذا الأثر؛ ولما لم يكن للمسجد الجامع بقرطبة نظير في المحيط المجاور إذ يمكن الحديث عن السقط الرأسي، كما أن الدراسات الآثارية لم توضع كل شيء بما فيه الكفاية، فدائماً ما سيبقى قائماً ومحل نقاش ذلك الموضوع المتعلق بالأروقة التسعة التي تتحدث عنها المصادر العربية، في عدم توافق بين مع نظرية الأحد عشر رواقاً التي يقول بها المماريون وعلماء الآثار. أما بالنسبة للصبحن وبوائكه فلا أحد يشك في وجود هذه البوائك خلال القرن التاسع، ولهذه نماذج لاحقة طي المسجد الجامع بمدينة الزهراء والصحن القرطبي الذي جرت توسعته في عصر عبد الرحمن الثالث.

### 12 - التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني،

بينما كان عام 962م يمضي قرر الحكم الثاني القيام بتوسعة جديدة لحرم المسجد الجامع، حيث جرى احترام التوجه القديم له نحو الجنوب، في المصلّى الجديد، غير أنه سبق ذلك نقاش حول إمكانية التعديل لضبط الحائط ليكون اتجاهه نحو الجنوب الشرقي، وكانت هذه المشكلة قائمة في مساجد أخرى في الغرب الإسلامي، ومن أمثلة ذلك مسجد سبتة الذي كان طبقاً للحسني القرن القرن القرن القرن القرن القرن القرن

الماشر، ذا قبلة غير حسنة الاتجاه، وقد جرى تصحيح هذا الخطأ، على ما يبدو، في توسعات لاحقة (خواكين بايبي)، ولكن إذا ما تغير اتجاه حائط القبلة في عصر الحكم الثاني، هل كان ذلك سوف يخلُّ بالتوازي الذي كان قائماً في المصلّى السابق؟ لقد فرضت نظرية الموروث نفسها، ألا وهي احترام اتجاه المسجد الأصلي مع السهم الذي يشير إلى الجهة الجنوبية الشرقية، مع القرب إلى جهة الجنوب، وحقيقة الأمر هي أن المعماريين هم الذين فرضوا رأيهم بعدم إدخال تعديلات غير جمالية لا نجدها في مساجد أخرى قديمة في الجوار؛ كما أن الاتجاه السليم نحو القبلة، حيث السهم بين الجنوب والشرق، قد فرض نفسه في المساجد ذات المخططات الجديدة خلال القرن العاشر مثل مسجد مدينة الزهراء، ومساجد أخرى في أحياء قرطبة وهي مسجد سانتا كلارا ومسجد فوتتنار، والمسجد الجامع في تطيلة، ومسجد سلبادور في طليطلة، وليس في مسجد الباب المردوم بطليطلة (999م)، أما بالنسبة للسهم الذي يحدد الاتجاه في المسجد الجامع بقرطبة ينبغي القول إنه ليس واضحاً بما فيه الكفاية في المخططات نفسها التي أعدها لامبرت، وتورس بالباس، وكروزويل، وقد جرى تصحيحها في المخططات الجديدة لكل من جولفن وإيورت؛ وبالنسبة لتغيير حائط القبلة في مسجد ما انظر الحالة الموازية المتعلقة بمسجد الكتبية بمراكش (ق 12) التي أشرت إليها هي الفصل الأول (لوحة مجمعة 85: 4).

ظل الحكم الثاني في سدة الحكم خمسة عشر عاماً (961 – 976م)، وكان عبد الرحمن الثالث قد توفي عام 1961م، ويلاحظ أن جماع أهالي قرطبة كان ينادي بتوسعة المسجد حتى يتسع للأعداد الكبيرة من المصلين، فقد عمت الشكوى من ضيق المسجد من الداخل والخارج، وتشير المصادر العربية إلى ذلك بوضوح؛ وهنا قام الخليفة بتنفيذ التوسعة الشهيرة التي لم تحدث أي تأثير لها على الصحن، وكلف بها معتوقه ووزيره

الأول الحاجب جعفر بن عبد الرحمن، ذلك السلافي، وهو الاسم الذي نراه في نقش كتابي على قطعة من الرخام داخل كوة، أو غرفة، المحراب، ونراه كذلك في بعض الناطق الأخرى (ليفي بروفتسال)؛ عمل في التوسعة فنانون آخرون فاموا بزخرفة والصالون الكبيري والمناطق المجاورة له في مدينة الزهراء. ومن خلال ابن عداري نعرف شيئاً عن مسار هذه العملية الضخمة، فقد جرت إزالة الأعمدة للمحراب الذي كان على زمن عبد الرحمن الثاني، لتوضع في المحراب الجديد والقية معه (القبة الكاثنة أمام المحراب) وانتهى العمل فيه عام 965م، وخلال العام التالي جرى وضع المثبر القديم إلى جوار المحراب الجديد وكذلك المقصورة الخشبية المزخرفة من الداخل، والمزخرفة من الخارج بنوع من التتويم (60، 15 ذراعاً طولاً × 42 ذراعاً عرضاً و 8 أذرع ارتفاعاً)، ويلغ عمق التوسعة الجديدة 46 متراً بما في ذلك الدهليز المؤدي إلى المحراب، وبذلك تبلغ الزيادة 2826م² وهو ما يكاد يساوى حجم المسجد عند تأسيسه (لوحة 3، 4، 5)، وريما جاء هذا كرمز على احترام حرم المسجد القديم، ذلك أنه كان من المكن التوصل إلى مزيد من التوسعة في المنطقة الكائنة أمام نهر الوادي الكبير (هناك مائة متر بين حائط القبلة الحالى والشاطئ الأيمن للنهر؛ وأياً كان الموقف فإن التوسعة الأخيرة التي جرت في عصر المنصور كانت عند الضلع الشرقي لمسجد الحكم الثاني، ومن أسباب ذلك الحيلولة دون أن يكون المخطط ممتداً بما يزيد عن الحد سواء بالنسية للصبحن أو الجزء المسقوف.

توضع لنا الجدران الجديدة، من الناحية الإنشائية، أنها مشيدة بطريقة آدية وشناوي، بينما كان رص الكتل في حرم السجد، خلال العصور السابقة، عبارة عن كتلتين آدية مقابل كتلة شناوي؛ أضف إلى ذلك أن فيلكس إيرناندث أشار إلى وجود كتل حجرية موضوعة على شكل مخدّات، مستخدمة في السجد الجامع بمدينة الزهراء، أما بالنسبة للدعامات أو الأكتاف والأعمدة

فإن التواصل بين المسجد الذي يرجع إلى القرن التاسع والإضافة الجديدة توضح لنا نظاماً جديداً من الأكتاف والأعمدة، أمام الأكتاف البسيطة التي كانت تفصل بين المسجد خلال القرن التاسع مع المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن، وهي أكتاف مستطيلة بالنسبة للأحد عشر رواقاً المزدوجة والمكونة من أحد عشر فصاً في اتجاه من الشرق إلى الغرب ومع كل أعمدته في مجموعات من أربعة، بمعدل اثنين لكل ضلع، إضافة إلى الأخرى الموضوعة بشكل مستعرض (لوحة مجمعة 40: 4، A-0)؛ ومن الناحية الزخرفية نجد أن عقود النبت الخاص بالأروقة الثلاثة الرئيسية، التي ترتبط بالقباب الثلاث، الموازية لحائط القبلة (لوحة مجمعة 40: 2، 3) هي الأفضل؛ إذن نجد أنه كانت هناك نية مقصودة من وراء تلك العقود تتمثل في استقلال المسلّى الجديد عن القديم، إذ جرى التأكيد على ذلك بشكل خاص من خلال القبة التي توجد في بداية الرواق المركزي، التي هي اليوم مصلِّي بيابثيوسا (لوحة مجمعة 1-34؛ 1، 2، 3 مخططات كل من جومث مورينو، وتورس بالياس، وإيورت) وقد احتفظ هذا الرواق بعرض أكبر من الأروقة المجاورة في المصلِّي السابق، وعلى هذا فطبقاً لما أشار إليه تورس بالباس، نجد أن الرواق الرئيسي كان عبارة عن طريق النصر صوب المحراب الجديد، وقد وضح هذا المعنى في الأكتاف العليا فوق الأعمدة، وهي أكتاف مثمنة لها زخارف واضحة هندسية من الجصّ، كما أن تيجانها ذات زخارف من الأكانتوس (لوحة مجمعة 34-2: 1؛ 4-1 حيث الثلاثة الأخرى عبارة عن نماذج قوطية). تتسم تيجان الأعمدة في الأروقة الجديدة بأنها ملساء، وقد بدأ مثل هذا الصنف في صحن عبد الرحمن الثانث، كما كانت مركبة وكورنثية ضى تبادل فيما بينها (2) (3)، مثلما هو الحال في «الصالون الكبير» بمدينة الزهراء، وتقوم فوقها كوابيل modillones ثنائية بدلاً من البسيطة التي نراها في الأروقة الأميرية (لوحة مجمعة 34-2: 4). هناك أكتاف

أخرى، ثرية، في حرم المسجد (5)، (6) توجد في الأقواس المفصّصة للقياب الكائنة أمام المحراب، ومن المنطقى أن يكون مرد اختيار التاج الأملس إلى أسباب اقتصادية من حيث الزمن المستغرق، وهذا الصنف الأخير - أي العقود الملساء - هو الذي جرى تطبيقه في المسجد الجامع بالزهراء، غير أن التاج هنا جرت زخرفته بسنبلة صغيرة كائت مستخدمة قديما وترجع إلى أصول رومانية - قوطية، غير أن التيجان هذه المرة كائت كلها مركبة، وهذه التيجان جرى نحتها باقتدار في التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني إضافة إلى تيجان الأكتاف المشار إليها، أي التيجان الصغيرة وقواعد الأعمدة في أعلى القبة الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة 59: 1)، إذ نجد أن بعض هذه القواعد يحمل بعض النقوش الكتابية؛ اتسم الرواق الرئيسي بكثرة التفاصيل الزخرفية ومنها التبادل بين الأبدان الوردية والمادية أو المائلة إلى اللون الأزرق (لوحة مجمعة 2-34) ويمكن مقارنته بالرواق الأوسط الذي نراه في المسجد الجامع بالقيروان، حيث يلاحظ هنا، أن أعمدته مزدوجة في كل جانب، إضافة إلى الأبدان الملونة في الجزء المركزي للحرم، وعلى هذا فعندما نرى الشكل الإجمالي للحرم الذي شيد في عصر الحكم الثاني نجد أنه صورة طبق الأصل من الجزء المشيد في عصر الإمارة، ولم يحدث تغيير اللهم إلا تجديد في المخطط على شكل حرف آفي الوسط.

من البدهي أن الحكم الثاني فرض هذا الشكل T للكون من الرواق المركزي، الأوسع من الأروقة الباقية، والرواق الملاصق للقبلة، إذ يصل عرضه عرض الرواق المركزي، وفي اللقاء بين كليهما نجد القباب الثلاث. وهناك، توافقاً مع الأروقة الخمس المركزية، جرى إقامة المقصورة مثلما أشار إليها تورس بالباس، فعنده أن الحاجز الخشبي لم يقتصر على الأروقة الثلاثة للقباب، بل يستمر ليضم عرض خمسة أروقة في الوسط للوحة مجمعة 34-1: B و 2)، وهذا دون أن نضع في

الحسيان أن الجزء الرأسي من شكل حرف T كان يتجه من الحائط الشرقي إلى الغربي في الحرم الجديد، وتحدده عقود مستعرضة ذات تصميم خاص أشار إليها جومث مورينو بقوله بأن العقود المجاورة للقياب الثلاث هى عقود مدبية ولها تجعيدات متراكبة (لوحة مجمعة 1-34، 1-1)، وباقى العقود هي حدوية ولها طبلات بها زخارف جصّية محفورة عبارة عن موضوعات هندسية (لوحة مجمعة 1-34: 4-3)؛ هذه العقود المتدة من حائط إلى حائط نراها بوضوح في مخطط المسجد الذي أعده إيورت (3)؛ ويتوافق حرف T المعماري مع قالب أموى مشرقى، يبدو أنه بدأ في مسجد المدينة المنورة والمسجد الأقصى (التوسعة التي جرت خلال القرن الثامن)، بناء على نظريات لكل من هاملتون وليزن، ثم جرى إدخال النمط نفسه في المسجد الجامع بالقيروان في عصر الأغالبة، ويرى جولفن احتمالية وجود حرف T في المصلّى القرطبي خلال القرن التاسع، رغم أنه لم يكن موجوداً في مسجد مدينة الزهراء، أو أنه ليس بوضوح كامل؛ وما ظهر خلال الحفائر التي جرت في هذا المسجد الملكي هو وجود أرضية عريضة مجاورة للقبلة، سبق الحديث عنها، وعرضها شبيه بعرض الرواق المركزي، وهي بلاطات مربعة حمراء اللون من الطين المحروق، مقابل التراب المدقوق السائغ في أروقة الحرم ودهائيز أو بوائك الصحن كافة (لوحة مجمعة 27)؛ لكن ليس لدينًا، في هذه الحالة، يقين بأن القصورة تحتل عرض السجد من الحائط إلى الحائط، وفي هذا المقام يبدو أن المقرّي ينوم إلى أن سور المقصورة يحيط بذلك الجزء الذي كانت فيه كوِّة المنبر، إلى يمين المحراب؛ وأياً كان الموقف، علينا أن نعترف أن حرف T كان قائماً، أو مُنْوَهاً به، في المسجد الملكي عام 941م وهو التاريخ الذي بدأ فيه بناء المسجد في نظري؛ وبالنسبة لمقصورة التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني، فقد سبق أن أشرت إلى أبعادها، من خلال ابن عداري: 42×60 دراعاً (30×22م)،

وهذا ما نلاحظه في المخطط الذي أعده تورس بالباس (لوحة مجمعة 34-1: 2) حيث تستوعب عرض الأروقة المركزية الخمسة، ومع هذا هناك بعض الباحثين، ومن بينهم فيلكس إيرناندث، يرون أن واجهتها الخارجية تقع خارج الحدود الخارجية للقباب الثلاث، وهذا ما ينعكس بوضوح في مخطط إيورت (لوحة مجمعة 34-1: 3).

يتوافق مسجد الحكم الثاني مع المبنى القديم في وجود الساباط، وهو الذي كان قد افتتحه الأمير عبد الله، أما ساباط الحكم الثاني، طبقاً لما نراه اليوم، فهو مكون من خمس غرف متصلة فيما بينها، ولكلِّ منها قبة نصف أسطوانية ونوافذ ذات تشبيكات، وترتبط الفراغات بالجسر الكائن فوق شارع كان يربط بين القصر والمسجد، ويشير ابن عداري إلى هذا الساباط وأنه كان مخصصاً للخليفة في غدوه ورواحه من القصر إلى المسجد، ليكون في المقصورة. هناك فراغات خمسة أخرى، أو غرف موازية لتلك الأخرى، حيث جرت إقامتها إلى يسار المحراب، مع وجود مدخل إلى الشرق من خلال الباب المسمى باب «الشيكولاتة». نجد الشيء نفسه في مسجد مديئة الزهراء بين الحائط المزدوج للقبلة حيث كان هناك ممّر إلى يمين ويسار المحراب (لوحة مجمعة 27)، وهو في هذه الحالة عبارة عن غرفتين في كل جانب، والغرف التي توجد في الجهة اليمني تتصل بالدهليز الطويل الذى يربط حرم المسجد بقصور شرفة الصالون الكبير. وتقول لنا المصادر العربية إن الحكم الثاني، عام 975م، حضر بعد أن شفى من مرضه، إلى المسجد الجامع بمدينة الزهراء يرافقه ابنه، وولى عهده، لحضور صلاة الجمعة؛ وعندما انتهت الصلاة جلس الخليفة في الساباط وهناك ألقى كلمة. وقد سبق أن أشرت قبل ذلك، بالنسبة نهذا المسجد، استناداً إلى نص أشار إليه القرى، إلى أن المقصورة الخشبية كانت أمام المنبر أومحيطة به، وهذه القطعة من الأثاث عادة ما تكون إلى يمين المحراب، وبالنسبة لمسجد مدينة الزهراء من المهم أن نرى تلازمها مع موقع المحراب، إلى الجهة

اليمنى وهي نوع من المصلّى الخاص، كما يقول جولفن، في المسجد الجامع بالقيروان، جاء بها المعز خلال عام 1022 – 1023م، رغم أنه من المفترض وجودها قبل ذلك، أي خلال القرن التاسع؛ ويشير البكري إلى أن الحاجز الخشبي لهذا المسجد جرى نقله إلى منزل جنوب المسجد (ل. جولفن)؛ ويزف إلينا العذري أخباراً مهمة تتعلق بموقع المنبر، وهذه الأخبار تتعلق بمسجد الإمارة في بتشينا (ألمرية)، حيث يوجد في صدر المصلّى الذي يتسع للمحراب والمنبر، وهذه حالة فريدة ذلك أنه لم يكن من المعتاد أن يتجاور كلاهما، حيث كانت قطعة الأثاث التي هي عبارة عن كوّة تدخل في قبة المحراب، إلى اليمين، وخارج الرواق الرئيسي رغم أنها ملتصقة أو قريبة منه. وقد قام بترجمة محتوى ما جاء عند العذري كل من سيكو دي لوثينا ومارتنث سانشيث.

نتحدث في نهاية المطاف عن الميضأة خلال عصر الحكم الثاني، إذ يحدثنا كل من ابن بشكوال وابن عداري عن أن الخليفة زوّد المسجد بأربع سرايات للوضوء، عام 967م، اثنان منها كبيران للرجال، وآخران صفيران للنساء، وتقع هذه السرايات في القطاعين الشرقي والغربى للمسجد وكانت منفصلة عنه، ومن المترض أن السرايان الصغيران كانا عند مستوى الصحن؛ ولما كانت كلها قد زالت فقدنا معرفة موقع كل واحدة منها بالتحديد؛ كما أن بناء هذه الميضات استلزم هدم الميضأة أو الميضآت القديمة، وفي هذا المقام نعرف الآن عن وجود ميضأة أمام الواجهة الشرقية لحرم المسجد الذي شيد في عصر المنصور، حيث الشارع في الوسط، وقد نسبت هذه الميضأة لهذا العاهل (أ.خ. مونتخو قرطبة) رغم أن طريقة البناء يمكن أن ترجع إلى زمن الحكم الثاني (لوحة مجمعة 75-1: 1 مشار إليها بعرف X في المخطط رقم 2، أما حرف Y، داخل المسجد المشيد خلال عصر الإمارة، فهو يشير إلى موقع الميضأة القديمة في زمان هشام الأول).

نری إذن أن حرف T المعماری قد ظهر بوضوح في مخطط المسجد في التوسمة التي جرت في عصير الحكم الثاني في المسجد الجامع بقرطبة، رغم أن ذلك جاء متأخرا للفاية مقارنة بالمساجد المشرقية والمسجد الجامع في القيروان، وقد برز حرف الـ T هذا في منطقة المقصورة التي تحكمها القياب الثلاث الكائنة أمام المحراب، حيث برزت هذه الأخيرة، من حيث الارتفاع، عن أسقف الأروقة، أما القطاع الرأسي لهذا الحرف أو الرواق الرئيسي فتحدده القبة التي أنشئت في بدايته والتي أصبحت الآن مصلي بيابثيوسا، وعلى هذا فإن هذا الشكل المماري اتسم بتفرده على ما هو موجود في المشرق وفي القيروان، وكان الأساس هذا هو إعطاء الأولوية للأروقة الثلاثة المركزية من خلال القباب الثلاث الكائنة في صدر المحراب، وكذا قبة بيابثيوسا، والمقدين الجانبيين لهذه الأخيرة اللّذين يتميزان بتفرّد تصميمها، وهذه مجموعة من المناصر الممارية الفريدة التي تجتمع وتشبه ما كان يتم في المجالس أو الصالونات ذات المخططات الثلاثية في مدينة الزهراء ومن أبرز النماذج في هذا المقام «الصالون الكبير»؛ ولهذا الصالون الكبير صدر مزود بعقود ثلاثة لها تدرّج خاص أو رمزية، وهذا ما نراه في حائط قبلة المسجد الجامع؛ وفي كلا الفراغين نجد مجموعة من العناصر المهمة وهي، العقود الكائنة في صدر «الصالون الكبير»، على شكل محاريب بدون عمق، وكلا العملين يتوجهما وجود العقود الثلاثية، أو الثلاثي البيزنطي؛ وهناك انطباع بأن المعماريين في عصر الحكم الثاني جمعوا في التوسعة الجديدة بين ثلاثة مفاهيم مستقلة، لكنها داخلة في إطار واحد، هل هي ثلاثة مساجد في واحد؟: أ) المسجد ذي الأروقة الأحد عشر ب) مسجد مكون من خمسة أروقة مثل المسجد والصائون الشرقي في مدينة الزهراء، بعرض المقصورة، وحقيقة الأمر هي أن أغلب الساجد الجامعة الأندلسية، طبقاً للمصادر العربية، كانت ذات خمسة أروقة. ج) مسجد مكون من أروقة

ثلاثة لها تميز من خلال القباب الثلاث إضافة إلى قبة بيابثيوسا، وعلى هذا الجانب وذاك، لهذه الأخيرة، نرى العقود المستعرضة التي تعتبر منبت الأروقة الجانبية؛ وضى نهاية المطاف نجد البلاطة أو الرواق الرئيسي وقد جرى تتويجه من خلال القبتين، واحدة في كل طرف، وكأننا في معرض بداية ونهاية المحور الرئيسي للتوسعة الجديدة؛ وإذا ما اتضح وجود السوابق المفترضة في مدينة الزهراء، فإن ما بقى هو السؤال عن السبب في هذه الأروقة الثلاثة المركزية التي تتسم بتميزها أو تفردها، من خلال حرف T، وهذا موضوع آثار المديد من التأويلات والافتراضات؛ عندما نتحدث عن الأصول · نقول أن هناك الأروقة الثلاثة للكنائس المستعربة ذات المذابح الثلاثة في الصدر، وإذا ما كان هناك مثال محدد فقد ورد وتردد ذکر کنیسهٔ سان میجل دی إسكالادا، أو كنيسة قديمة مسماة بوياسترو (ق10-9)، وقد تحولت هذه الكنيسة الأخيرة، بعد ذلك، إلى جامع في عصر عبد الرحمن الثالث؛ وعلى هذا ففي إطأر هذه النظرية، التي طرحها لامبرت جرى الحديث عن مسجد قرطبة ذي المعاريب الثلاثة، المحراب الرئيسي أو الفعلي الذي يوجد في الوسط والمحرابين الجانبيين، حيث الفرفتين، كل واحدة في طرف، وفي إطار هذا الافتراض نجد القباب الثلاث وكأنها تساوى ما هو موجود في صدور الكنائس، ولم يتبق أي استثناء في هذا إلا قبة بيابثيوسا التي توجد في بداية الرواق المركزي، إذ هي غير موجودة في المباني المستعربة.

ربما كان علينا، في معرض الحديث عن صدر المسجد والقباب الثلاث والتدرج، تقليداً لما هو موجود في الكنيسة، أن نشير إلى كنيسة ترامبال دي ألكويسكار (قصرش) التي قام كابايير و توريدا بدراستها مؤخراً، فهي في بادئ الأمر كنيسة قوطية أو مستعربة، وصدرها فيه ثلاثة قباب متوافقة مع المذابح الثلاثة الكائنة أمامها، ومع هذا فإن كل واحدة لها فراغ مستطيل بينها وبين الأخرى وبالتالي فإن إجمالي الفراغات سبعة،

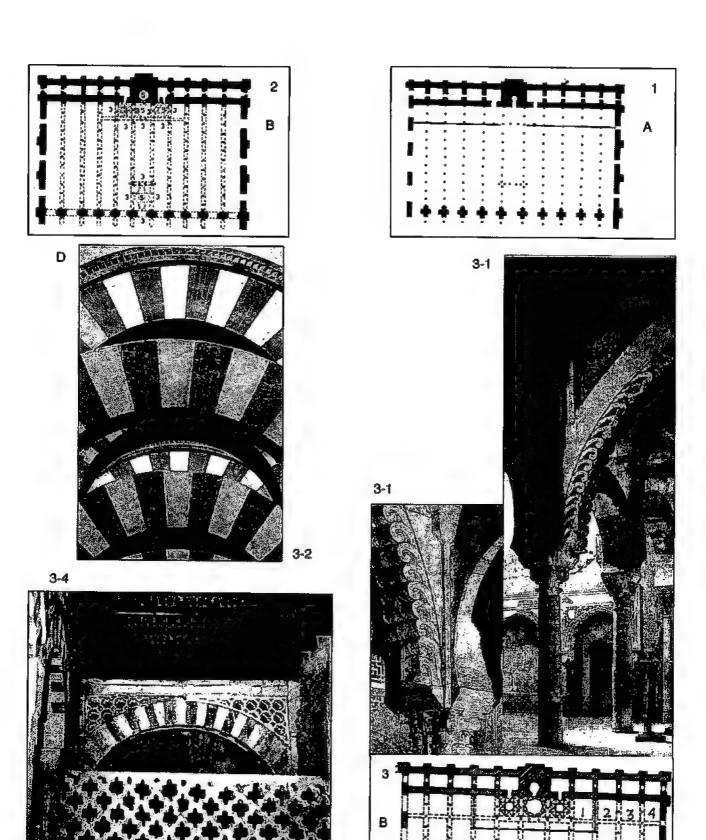
أبرزها الثلاثة المقبّية، ورغم ذلك فإن هذا النوع من التوازي فيه نوع من المجازفة، لكن الأمر ليس كذلك، رغم بعد المسافة، عند مقارنة ذلك بما هو موجود في صالة العدل في قصر يهو السياع بالحمراء، (ق 14)، حيث يظهر فيه من جديد النمط الذي وجدناه في قصرش ذا الفراغات السبعة، منها ثلاثة رئيسية وأربعة غير ذلك، وكأننا أمام صالات التشريفات التي ترجع إلى محمد الخامس، وما بقى أن نعرضه هو الطريق المتعرج الذي اتخذه هذا النموذج ابتداء من القرن التاسع وحتى القرن الرابع عشر، وأياً كان الموقف فإن دخول هذا النموذج الحظيرة الإسلامية أصبح أمر بدهياً، فهل ذلك هو الحالة نفسها التي عليها المسجد القرطبي هي التوسعة التي قام بها الحكم الثاني؟ يلاحظ أن Dodds، في معرض إطار نظرية لامبرت، يؤكد أنه يرى في كل هذا مرآة للعمارة المحلية المستعربة، استناداً إلى سياسة الانفتاح التي مارسها كل من عبد الرحمن الثالث والحكم الثانى نحو السكان المسيحيين، التي تعرضت لهزات قوية في أزمنة سابقة، ويضيف الباحث إشارة أخرى وهى سير المنارة التي شيدها عبد الرحمن الثالث على النهج المتبع في أبراج الكنائس، رغم أن المارة لا تحمل عناصر معمارية أو فتية قاطعة في هذا المضمار؛ ويعنى هذا الطرح، في واقع الأمر، نوعاً من التنويه المحلى، الذي يشم بالتراجع، بدرجة ما، عن الاتصال الأول الذي تم بين الكنيسة والمسجد على أرض واحدة في المسجد أو المبنى الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الأول؛ ومن جهة أخرى، لم يتم تفسير الدافع الذي حدا بالحكم الثاني للموافقة على إقامة قبة في نهاية وبداية الرواق الرئيسي للمسجد الجامع بالقيروان، الذي يسبق المسجد الجامع بقرطبة ما يزيد على قرن من الزمان، والمسجد الجامع في سوسة وتونس، حيث القبة في هذين الأخيرين، قائمة أمام المحراب، وفي حالة المسجد الثاني منهما نجد قبة أخرى عند بداية الرواق، إلا أنها أضيفت عام 992م، مثل قبة جامع القيروان

والواجهة التي تطل على الصحن؛ وكان لمسجد المهدية أيضاً، خلال القرن الحادي عشر، فية أمام المحراب (أ. ليزن)؛ وهنا لا أعتقد أن علينا أن نتحدث عن المساجد المشرقية لتفسير الحالة القرطبية، وتكتفي بما هو أقرب إلينا في إفريقية وقباب مساجدها التي سوف أتحدث عنها لاحقأ وعلى هذا فأمام النظرية السيحية الخاصة بهذه النقطة والنظرية العربية المضادة لها نتساءل هل تم الاتفاق على تعانقهما في المسجد القرطبي - توسعة الحكم الثاني - انطلاقاً من إرادة الدمج أو الخلاصة، وهذا هو في واقع الأمر ما كان يتم في التوسّعات كافة التي شهدها المسجد الجامع بقرطبة رغم أنه قد استخدمت مفردات فنية أقل شأناً عما حدث في عصر الحكم الثاني؟؛ ولمزيد من فهم أُوجه هذه المضلة نُجِد أ. ليزن يرى أنه تعويضاً عن اختفاء المحراب القديم الخاص بالمبنى الأول لمسجد سوسة، (ق9)، ثم التوسع نحو الجنوب بعد ذلك، جرت إقامة هذه القية في ذلك المكان (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 82: 1) وهذه النظرية يسوقها الباحث ليطبقها بالتوازي على الحالة القرطبية؛ فقبة بيابتيوسا أقيمت كنوع من التذكار للمحراب القديم الذي أقامه عبد الرحمن الثاني؛ ومن جانبه نرى ه. تراس بشير إلى أن القبة الكائنة في بداية الرواق المركزي لمسجد القيروان ريما كانت انعكاساً لقية البهو («قبة باب البهو» حسب تسمية البكري لها)، وهي قبة تقع في النقطة الانتقالية بين الحرم والصحن، وهي مرئية للمصلين في الصحن كافة. لكن لم يكن الأمر على هذا النحوفي قرطبة، حيث هناك فاصل بين القية والبهو، الأمر الذي يدعو إلى التفكير، حسب ملاحظة أ. نيزن، في أن قبة بيابثيوسا، حسب ما شهدنا، قد شيدت كنوع من التعويض لهدم محراب عبد الرحمن الثاني؛ نعود إلى موضوع الجمع بين الأنماط المختلفة، من حيث الفراغات، حيث نجد فراغاً مكوناً من أروقة خمسة، بعرض المقصورة، وآخر من ثلاثة أروقة، حيث الرواق المركزي في الوسط وهو أكبر من الأروقة الأخرى، وهنا

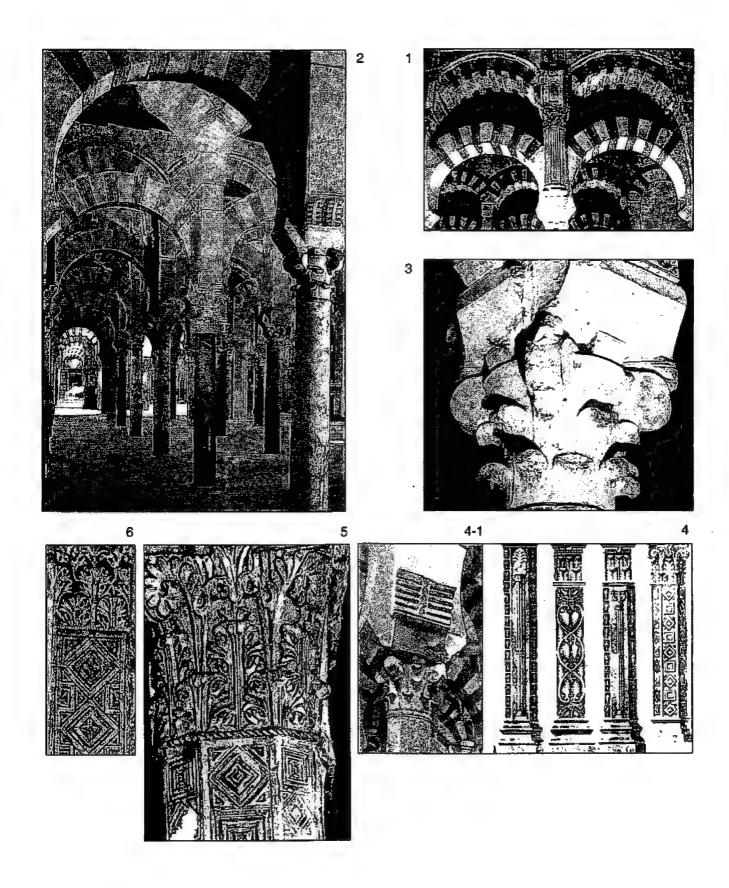
سألح على حالة من الحالات التي تعتبر لفزاً ألا وهي المتعلقة بالمسجد الجامع في قلمة بني حمَّاد في الجزائر (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 1-83 ) ، حيث نجد هنا، في الوسط، وإلى جوار حائط القبلة، والمكونة من ثلاثة عشر رواقاً، فراغاً مسيِّجاً بحائط، وهو عبارة عن فراغ صغير يضم فراغات خمسة أروقة، له خمسة أبواب متوازية، وهذا الفراغ عادة ما يكون المقصورة؛ وعندما ثرى هذا النموذج فيما إذا كانت المقصورة بالسجد الجامع بقرطية في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، مسيجة بحاجز خشبي أو بحاجز جصَّي، وكأننا أمام مسجد آخر مكون من خمسة أروقة داخل المسجد الأكبر، وهنا أنساءل: من من الجائز أو من الأصلح وجود هذا الصنف من الجمع بين الفراغات التي تتركز في الحرم الجديد، والذي يقوم على عدد من الأروقة التي أشرت إليها بالأحرف a،b،c وعندما نترجم الأمر إلى أرقام، ابتداء من الضلع الشرقي حتى الضلع الفربي، نجده على النحو التالي 3+1+3+1+3=11، وهي علاقة رقمية ترتبط بتوزيع العقود المختلفة التي نجدها في المخطط 3 في اللوحة المجمعة 34-1.

### 12 - 1، المحراب،

سيراً على عمليات البحس الآثاري التي قام بها فيلكس إيرناندث يمكن القول إن حرم المسجد الذي تأسس خلال القرن الثامن كان ذا محراب معشق في حائط القبلة، دون أن يبرز مخططه إلى الخارج (لوحة مجمعة 4: 1)، وريما كان مجرد كوّة على شكل شبه دائرة أو ربع دائرة، مثله مثل المسجد الأقصى ومسجد دمشق، غير أنه، مع التوسعة التي تمت في عهد عبد الرحمن الثاني، كما رأينا، كانت الكوّة محاطة بما يشبه حرف T المقلوب، وبارزة نحو الخارج (لوحة مجمعة 4: 2)، وقد كان هذا النمط من المحاريب هو الذي سيطر في المساجد في إفريقية ابتداء من القرن التاسع، قبل



لوحة مجمعة 1-34: موضوع الرواق الموازي للقبلة وعقوده في حرم المسجد في عصر الحكم الثاني. D: عقود عادية في عملية التوسعة.



لوحة مجمعة 34−2: التوسعة في عصير الحكم الثاني.

عام 848م على ما يبدو، أي العام الذي التهي فيه إعداد القبلة القرطبية في عهد عبد الرحمن الثاني (انظر لوحة مجمعة 13، الفصل الأول)؛ واستناداً إلى حائط القيلة في السجد الجامع بمدينة الزهراء، الذي ظهرت أساساته (لوحة مجمعة 27: 1 و 2) نجد أن المحراب ريما كان أكبر من المحاريب القرطبية الأخرى مثل المحراب الذي يرجع إلى القرن التاسع، والذي يبرز عن المخطط، غير أنه لما كان حائط القبلة مزدوجاً، فقد ظهر المعراب المذكور بارزاً في الحائط الثاني للقبلة، وكأنه دعامة Contrafuerte، وهو في حقيقة الأمر كلاشيه، وإذا ما أدخلنا تعديلات طفيفة نجد أنه هو الذي ينبئ عن مخطط محراب الحكم الثاني (لوحة مجمعة 34-1: 1 ولوحة 36: 1)، وقد تميز هذا الأخير، من حيث الحجم، عن باقي المحاريب المعروفة في العالم العربي، وبلغ مساحة غرفة يمكن أن تستوعب عدداً من الأفراد، وربما أمكن ربط هذا الحجم، في البداية، مع مدايح الكنائس السيحية أو الستعرية ذات المخططات شيه الأسطوانية، لكن واضعين في الحسيان أن محراب عصر الخلافة المذكور، وهو عبارة عن مثمن، يدخل في دائرة متخيلة، وهنا نخرج بالانطباع بأننا أمام عقد حدوى حاد، ذلك أن الشكل المثمن غير مكتمل بسبب المدخل (لوحة مجمعة 36: 1، 3، 4)؛ ولحراب السجد الجامع بالقيروان مخطط شبيه (لوحة مجمعة 36: 5، 6)، غير أن عدد الأضلاع في هذه الحالة هو تسعة وليس ثمانية، أي اثنا عشر ضلعاً من الناحية النظرية، كما أن حجمه أصغر من المحراب القرطبي؛ ومعتى هذا أنتا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام النظرية المسيحية ونقيضتها العربية، التي شهدناها في حرف T في مخطط السجد القرطبي، عصر الحكم الثاني؛ وعلى هذا فكلا المحرابين، القرطبي والقيرواني، بدون سوابق معروفة في العالم العربي، نجد أن المتعدد الأضلاع هو الشكل الذي يفرض نفسه، وإذا ما تحدثنا عن أصول هذين المحرابين، علينا أن نتوغل بعض الشيء

في العمارة المسيحية: هناك مذابح كنائس ترجع إلى البدايات الأولى للعصور الوسطى، ابتداء من العمارة البيزنطية، ومن أمثلة ذلك ما نجده في أنجرز Angers أو بواتيه Poitiers، حيث المذابح مكونة من سنة وثمانية أضلاع على التوالي، وربما هناك عناصر تدعم هذه النظرية ألا وهى العقود الزخرفية المفصصة التي نجدها في الكوة الفرفة التي ترجع إلى العصر الحكم الثاني، بمعدل عقد في كل ضلع، وتقع فوق وزرة عالية من الرخام الأملس الذي يتوجه رفرف صفير كلاسيكي الشكل (لوحة مجمعة 36: 2، 57 الرسم ل. جولفن)، ولا نقدم في هذا السياق نماذج لمذابح مسيحية ابتداء من العصر البيزنطي، وتأثيرات في الفن الشارلاني، حيث العقود الزخرفية المتكررة في منتصف المسافة، ومن أمثلة ذلك معبد Germigny – des- Prés، غير أنه تعرض لعدة ترميمات (لوحة مجمعة 36: 8-1)، وعلى أي حال نتساءل لماذا لم يتم اتخاذ العقد شديد الانحناء الموجود في الكنائس القوطية أو المستعربة كمخطط للمحراب، وهو القائم في أحد ملحقات حمام المسجد الجامع بمدينة الزهراء وكذلك في كوّات مصلِّيات متواضعة، مثلما هو الحال في الرباط الكاثن فى الكثبان والمسمى جواردمار في أليكانتي، (ق10)؟، ربما كان السبب في أنه التوجه المضاد في الطقوس المسيحية، أو ربما كان ذلك لأسباب تتعلق بصعوبة وضع سقف لا لمجرد مذبح كنسى وإنما سقف لغرفة كاملة متعددة الأضلاع. نجد المحراب القرطبي وله سقف كأنه محارة ضخمة أو قبة مضلعة وهذا نمط تسهل مواءمته على الفراغ المتعدد الأضلاع (لوحة مجمعة 36: 9).

يتركز البُعد الكلاسيكي للمعراب في الرفرف الصغير الخاص بالكوة الغرفة، وهو الذي تتكئ عليه مجموعة الأعمدة والعقود الزخرفية (لوحة مجمعة 37: 1، 2)، ولشرح ذلك أتوقف عند الكرانيش الرومانية في حوض البحر الأبيض المتوسط: 3: معبد Veppasiano في الفورو الروماني، متحف

مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 36: 11)؛ وتتميز الوحدة الخاصة بالمحراب القرطبي بدرجة اللون الأبيض التي تبدأ عند الأرضية وتشمل الوزرات الرخامية الملساء، وتتناغم مع العضادتين المساوين، من الرخام أيضاً، على جانبي عقد المدخل، وهي درجة بياض تزداد بروزاً ووضوحاً عندما ينعكس عليها ضوء القناديل التي كانت موجودة في الكوة وتتحول بذلك إلى نقطة ضوء يتوجه صوبها المصلّون، وقد أتى لنا ابن غالب بوصف مهم للمحراب، وهو تلخيص لكل ما قيل عن المحراب حتى الآن. فهو، أي المحراب، ذو ثمانية أذرع من الجنوب إلى الشمال (عرضاً)، أما ارتفاع القية فهو ثلاثة عشر ذراعاً ونصف، بينما سقفها من الرخام الأبيض المشق، على شكل محارة موضوعة بدقة وإنقان في موضعها، كما أن هذه الوحدة الممارية مثمنة الشكل من الداخل، وجوانبها مكسوة بثمانية ألواح من الرخام، ويبلغ طول اللوح... ما يقرب من ثمانية أذرع، أما العرض الخاص بستة منها فهو ستة أشبار، أما الباقيات من الألواح هيبلغ المرض ثلاثة أشبار حتى مكان المفتاح الرخامي الذي يقع في أطراف الألواح الأرضية من الرخام الأبيض، وعند أعتاب باب هذه الوحدة نجد قطعة من الرخام الأبيض التي تغطى المسافة الفاصلة بين العضادات، تحت الأعمدة، وتبلغ أبعادها 12 شبراً طويلاً و4 أشيار عرض، نجد أيضاً أن حائط المعراب والجزء المجاور لها مكسو بالفسيفساء مع التكفيت بالذهب. ولم يصل إلينًا، في العصر الحاضر، أي أثر عن هذه الأعتاب، أما بالنسبة لعمق المحراب فمن الستغرب أنه على زاوية بدلاً من كونه في خط مستقيم، مثل محراب المسجد الجامع بالقيروان، وربما كان ذلك رمزاً على الاتجاه الجنوبي الشرقي وتتتقل هذه إلى الوردة المضلعة وسط انحناء القبة أو الشخشيخة الكائنة أمام كوة المحراب، وربما كان المقصود في الحالتين تحديد الاتجاه السليم نحو القبلة (لوحة مجمعة 58: 2)؛ يتكرر نمط هذه القية في مسجد الباب المردوم بطليطلة في قطاع المدخل

الآثار في برشلونة؛ 5، 6: متحف الآثار بقرطية؛ 7: من قرطاجنة؛ 8: توبوريو المجوس (تونس)، يبدو بدهياً، من هذه الثماذج التي تنسب إلى العالم القديم، أن الرهرف القرطبى صورة منها ولو أنها صورة متحررة بعض الشيء. نلاحظ، على ارتفاعات مختلفة، وجود نقوش كتابية كوفية، وتبرز من بينها تلك التي نجدها تحت الرفرف حيث يمكن أن نقرأ نصاً تذكارياً لهذه التوسعة، إذ يشير النص إلى أن الحكم الثاني أمر بأن يجري هذا تحت إشراف معتوفه جعفر بن عبد الرحمن، ومساعدة كل من ابن تمليح أحمد بن نصر، وخالد بن هاشم وهما من قادة الأمن، إضافة إلى كبير الياوران مطرّف بن عبد الرحمن، عام 965م (ليفي بروفتسال)، كما يضم النص المذكور أسماء من شاركوا في الأعمال الإنشائية والزخرفية وهم فتح وطارق ونصر وبدر، وهم الذين تظهر أسماؤهم في الصالون الكبير بمدينة الزهراء (أوكانيا خيمنث). كما أن سقف هذه الوحدة عبارة عن قبة صغيرة أو محارة ذات صرّة Channela نحو الخارج (لوحة مجمعة 36: 2، 9)، وكان هذا الوضع منصوحاً به بالنسبة للمحارات البيزنطية من الرخام أو الفسيفساء (لوحة مجمعة 36: 10)، وعندما ننظر إلى المحارة من أسفل يمكن أن نرى بوضوح الخطوط الأساسية للشكل المثمن الناقص عند المدخل إليه؛ وعن هذا السقف الذي يقول عنه كل من الإدريسي وابن غالب إنه من الرخام، نرى أنه كان في واقع الأمر من الجصّ، وهذا ما أوضحه فيلكس إيرناندث بجلاء، وريما تخفى هذه الطبقة من الجصّ طبقة وراءها من الحجارة الآجر، فهذا ما يُرى في قباب صغيرة مماثلة خاصة بكوات المحاريب ولاحقة على هذه مثل محراب المسجد المرابطي الكبير في تلمسان (لوحة مجمعة 36: 12) ووحدة أخرى مضلعة داخل متَّذنة مسجد حسان الموحَّدي، بالرباط، كما تظهر المحارة كوحدة زخرفية في أعالى القباب الكائنة أمام محراب المسجد (لوحة مجمعة 36: 13)، ولا شك أن ذلك له دلالة خاصة، كما ظهر شيء منها في مسجد

الشمالي للوحدات الفراغية التسع التي عليها المسجد وريما كان ذلك علامة أيضاً على تحديد اتجاه القبلة.

تعرضت في الفصل الأول من هذا الكتاب لموضوع الكوَّات السابقة على العصر الإسلامي، ذات العقد الذي يتكيُّ على عمودين صغيرين، وتغطى الانحناء محارة، وألمحت أيضاً إلى أن هذه الأيقونة ربما كانت نموذجاً للمحاريب القرطبية المبكرة، واستندت في هذا الرأى إلى الكتلة الحجرية التي تحمل النقش نفسه، المصر القوطي، والتي عثر عليها تحت أرضية المبنى الأول في المسجد القرطبي، ولابد أنها، طبقاً لجومت موريثو، كانت المحراب في عصر عبد الرحمن الداخل (لوحة مجمعة 39: 4)؛ أشرت أيضاً إلى أيقونة من الرخام عثر عليها في مدينة الزهراء، شديدة الشيه بما نراه داخل محراب المسجد الجامع بالقيروان، وهذه الأخيرة هي التي تحمل التأثيرات القرطبية طبقاً للباحث المذكور. وعلى هذا ثيس من المستبعد أن تكون المعارة التي تغطى محراب المسجد في عصر الحكم الثاني، متوافقة مع محاريب أخرى في المسجد المذكور، ذلك أن هذا الخليفة كان شديد الولع بأن يحتفظ في التوسعة التي قام بها بالأعمدة الأربعة التي كانت تنسب إلى كوة المحراب في عهد سلقه عبد الرحمن الثالث؛ وينطبق الأمر نفسه على الكوة أو المحارة الخلافية من حيث المصدر، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن المحارة التي تنسب إلى عصر الإمارة كانت موضوعة واقفة سيراً في هذا على أيقونات الكوّات السابقة على العصر الإسلامي التي أشرنا إليها؛ وأحدث نموذج كوة المحراب في عصر الحكم الثاني أثره في مسجد الجعفرية بسرقسطة، حيث ثلاحظ أن الكوة – الشديدة الصغر بالمقارئة – قد اتخذت المحارة سقفاً، وبعد ذلك لم نعثر على أي أثر لمثل هذه في المساجد الأندلسية.

#### 12 - 2: واجهة المحراب:

كان من المبادئ السائدة، خلال العصور السابقة على توسعة الحكم الثاني، العناية بكوة المحراب وأية أجزاء أخرى في المسجد القرطبي، ومع ذلك لم يتخذ هذا الأمر شكله وأركانه الكاملة مثلما هوعليه الآن اللهم إلا تلك السابقة المتمثلة في المسجد الجامع بالقيروان، خلال النصف الثاني من القرن التاسع (لوحة مجمعة 35: 1)؛ واجهة محراب المسجد القرطبي لها عقد حدوي حاد، 1/2 (لوحة مجمعة 35: 2، 3، 4، 5) والسنجات، كَامِلَة، تتلاقى قطعها عند منتصف خط الحدائر، وهذا غير مسبوق حتى الآن في المسجد بالمني الكامل للكلمة، فمنذ عصر الإمارة نجد العقد في الواجهات الخارجية عادة ما يكون مشرشراً، أما السنجات فهي كاملة في عقد خلومن ذلك نجدها وقد بدأت في مدينة الزهراء طبقاً لإعادة بناء أو تصور الصالون الكبير على يد فيلكس إيرناندث، إضافة إلى عقود صغيرة زخرفية في مجلس الأمير هشام في الشرفة العليا بهذه المدينة الملكية؛ ويميز منكب العقد شريط بارز أو شنبران ينتهى عند قاعدة الحدائر الخاصة بالانحناء الداخلي، وهو في واقع الأمر يتكيُّ على حدائر خاصة به، وعليها أيضاً الخطوط الرأسية للطنف الذي يلف المكان، وهو موضوع أشرت قبل ذلك أنه غير محدد في باب سان استبان الذي يرجع لعصر الإمارة، نجد أن العقد بكامله يدخل تحت طنف ثان غير أن هذا الطنف عريض الشوارع، وهو صنف بدأ ظهوره في نوافذ منارة عبد الرحمن الثالث التي تزينها نقوش من الفسيفساء؛ وبين الطنفين، في الجزء العلوي من القطاع السفلى، نجد شريطاً أفقياً يضم نقشاً كتابياً جديداً (قام فيلكس إيرناندش بإدخال الطنف المزدوج ضمن ترميمه للصالون الكبير بمدينة الزهراء، استناداً إلى عرض اللوحات الزخرفية التي نجدها بين المساحات أو الشوارع الفاصلة، وهذا يعنى أن هذا النمط أمكن له الوجود في المسجد الملكي قبل أن ينفذ في التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني)؛

التي شهدناها تحت الرفرف الصنبير في كوَّة المحراب.

سوف أتحدث بإيجاز عن الجدل الذي ثار حول موضوع نموذج الواجهة محل الدراسة، رغم أنتي أشرت إلى شيء من ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب، وكان المنطلق هو أن هذا النمط تم انتحاله في الواجهات الخارجية للتوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، مع بعض التنويعات المنطقية التي سوف تراها في موضع آخر؛ ولا شك أن هذا النمط كان قائماً فى الأبواب الخارجية لمسجد الزهراء (لوحة مجمعة 34: 13). وكانت نقطة أو محك الخلاف هو الواجهات المروفة في المسجد الجامع بالقيروان؛ نجد في المقام الأول، أن واجهة المحراب (لوحة مجمعة 35: 1) ذات العقد الحدوى المفتوح ذي المنكب، متوجة بقطاع من ثلاثة عقود زخرفية إضافة إلى اثنين آخرين مفصصين على الجانبين، أي أن الإجمالي خمسة عقود؛ ويرجع ذلك المحراب إلى عام 862م، وهو محراب معاصر للمنبر الخشبي في ذلك المسجد، حيث نرى على أحد أضلاعه عقدا صغيرا نصف أسطواني درجة انحثائه مرتفعة وتتوجه نوافذ زخرفية أربع (لوحة مجمعة 35: 9)، وكختام وتتويع نجد واجهة المكتبة الكائنة إلى يمين المعراب (لوحة مجمعة 35: 7، 8)، وقد ربطها ريكارد بيلاثكيث بوسكو بواجهة المحراب القرطبي. تضم هذه الواجهة الصغيرة، التونسية، التي تحدثت عنها بإسهاب ضى الفصل الأول، عقداً حدوياً شديد الانفلاق، وطنضاً ومنكباً بارزين، إضافة إلى سنجات كاملة، ووجود ستة عقود حدوية مطموسة في الجزء العلوي، وتتويج لكل ذلك بواسطة الشرّافات ذات الأسنان الحادة؛ هذه الواجهة هي في الواقع تلك التي ظهرت أثناء الحفائر التي جرت في المسجد الجامع بمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 34: 13) وهي التي توضح بجلاء العلاقة القائمة أو التوازي الذي حدثنا عنه بيلائكيث بوسكو وتورس بالباس وترّاس (لكن الأمر ليس كذلك عند ل. جولفن)، حيث يرى هؤلاء أن الواجهة التونسية، التي

ومن جانب آخر نجد الشوارع الجانبية (الفراغات) للطنف الخارجي، وقد ضمت حداثر خاصة بها، ولهذا نجد في الواجهة ثلاثة خطوط من الحدائر على المستوى نفسه كتتويج لما يشبه المضادات المساء المجاورة للعقد الفعلى، أما الأربعة الأخرى فهي تحمل عناصر زخرفية رائعة. نجد إذن أن مخطط الواجهة يضم انحناءات ثلاثة على هذا الجانب وذاك للعقد، وهذا لم يكن معهوداً قبل ذلك في العمارة الأموية القرطبية، إلا أنه، كما سنرى، يظهر في الواجهات الخارجية لحرم المسجد في عصر الحكم الثاني. نجد فوق الطنف الخارجي مجموعة من المقود تبلغ سبعة، كل له ثلاثة فصوص، تتكيُّ على أعمدة صغيرة، والتيجان ملساء، ويبلغ طول العمود 2.21م (طبقاً لفيلكس إيرناندث) مع زخرفة راثعة من الفسيفساء في الخلفية (لوحة مجمعة 36-1: ا)، وإيجازاً للقول فهذا نمط بسيط للواجهة، كما أن به عدم مرونة أو بساطة معمارية، حيث يكاد يكون كلاسيكياً، اللهم إلا باستثناء اللممان الذي يصدر عن الفسيفساء المرصعة بالتقنية البيزنطية، وطبلات العقد الجصية والمزخرفة بما يشيه الشكل المروحي، أو Pay pay، سيراً على التسمية التي أطلقها فيلكس إيرناندث، وهو نمط بدأ في عقود أروقة المسجد والصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ ولم نرحتى الآن أن السنجات كانت جميعها مزخرفة، ولا شك أن هذه الخطوة هي من أجل المزيد من الوميض للتكسيات المزججة؛ وطبقاً للنقش الكتابي، بالخط الكوفي، الذي يفطى الحداثر الرخامية للعقد، فقد انتهى العمل في البناء مع نهاية عام 965م؛ مناك نقوش كتابية أخرى من الفسيفساء في القطاع الأفقى، فوق طيلات العقد، حيث قرأ أوكانيا خيمنت الآية رقم 23 من سورة الحشر ﴿ هو الله الذي لا إنه إلا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحان الله عما يشركون﴾، كما قرأ آيات قرآنية أخرى إضافة إلى نص تذكاري يشير إلى الحكم الثاني والى الفنيين الذين أشرفوا على الأعمال، وهي الأسماء

يفترض أنها ترجع إلى القرن التاسع، كانت مصدر إلهام المواجهات القرطبية، ويزيد على هذا تورس بالباس في التعبير عن اعتقاده بأن الفنانين التونسيين هم الذين عملوا في توسعة المسجد القرطبي في عهد الحكم الثاني، لكنه دحض هذا المعتقد في أبحاث لاحقة. ومع فراغات الاختلافات المنطقية، نجد أن واجهة المحراب القرطبي قد انتقلت إلى مسجد الجعفرية بسرقسطة، ثم جرى عليها تطور كبير واستقر بها الأمر في المساجد الأندلسية في شمال أفريقيا طوال القرن الثاني عشر، وبالنسبة لمسجد الحكم الثاني، فإن الواجهتين، على يمين ويسار المحراب، هما في هذه المرة ذوات قواعد حدوية، عمل على تقليد عقد مسجد الحكم، وأرى أن مرد ذلك هو قانون التوازي ئيس إلا (لوحة مجمعة 36: 8) (انظر الفصل الأول، بند توسعة المساجد).

إذا ما استثنينا البساطة التي عليها العضادتان المجاورتان للعقد، واللتان تقومان بدور واجهات لعكس الضوء وريما لأسباب قدسية، فإننا نجد أن الثراء الزخرفي الذي عليه واجهة عقد المحراب القرطبي تتركز في المضادات الأربع الأخرى، الرائعة الزخرفة والتى تتوسطها شجرة الحياة (لوحة مجمعة 1-38 1،2)، التي شهدت تطوراً ملحوظاً في تكسيات الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ وإذا ما نظرنا إلى المكان الذي توجد فيه شجرة الحياة في المسجد، على جانبي عقد المحراب، وآخذين في الحسبان ظهور هذه الوحدة الزخرفية بين العقود المفصصة داخل الكوة الفرفة (لوحة مجمعة 38-1: 3) ربما أمكن القول بوجود رمزية دينية لهذه الشجرة، وهذا ما أشارت إليه مؤخراً الدكتورة مارى بل فيرو بالنسبة للصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ تتكرر الأيقونة هنا في كل مكان ودائماً ما نراها وقد صحبت العقود وأبواب الدخول والخروج، وعندما نتجاوز المعنى الديني لهذه الوحدة، أي شجرة الحياة أو شجرة الجنة، في هذه الحالة أو تلك، نجد أن الأمر المهم البحث عن سوابق في السياق الثقافي الكبير

ألا وهو حوض البعر الأبيض المتوسط، حيث تجده يضم شجرات رمزية مشابهة، رغم أنها خلو من العني الفردوسي الذي جاء به الإسلام، ولو كان ذلك، على الأقل، في القطاع الغربي لهذا الحوض؛ وأياً كان الموقف فهذا الموضوع قد تكرر كثيراً ابتداء من عصر الخلافة حتى نهاية القرن الحادي عشر - وليس بعد ذلك - داخل قرطبة وخارجها، وإذا ما كان موضوع الشجرة قد أهمل خلال القرن التاني فما ذلك إلا لإهمال المثي الديني لها، وعودة إلى البُّعد الفني نقول إن عضادات المسجد القرطبى تضم زخارف فذة ومفصلة لدرجة الإغراق في التفاصيل، وكأننا نشهد قطعة فنية منحوتة من سن الفيل خلال ذلك العصر؛ وما تضم من لفائف جانبية وأوراق وأزهار وثمار تبرز عن الساق المركزي ولكن في اتساق وتوازن جديدين بكل الإطراء والتقدير؛ أما المضادات الكبرى المحاطة بأشرطة مزهرة (لوحة مجمعة 38-1: 1)، ومعها العضادتان الصغريان (2) (4) تضم تموّجات كأنها ميداليات مفصّصة على طول الساق المركزي، وقد ربطها ج. مارسيه بالزخرفة المسماة fitomorfa (نباتى الشكل) المرسومة داخل معراب المسجد الجامع بالقيروان (1-4)، نستنتج من كل هذه الملاحظات أمراً جوهرياً في الإطار الفني العربي، وهو أن العنصر الأساسي (المحراب وواجهته) أصبح والنمط الشائع، أو العنصر نفسه الذي يتكرر دون تغيرات في العمارة والنحت والمنمنمات (جابريل ماندل)؛ فالأيقونة ذات الواجهة في المحراب يمكن أن نراها في الواجهات الخارجية للجزء المسقوف من السجد، وأحياناً ما نراها في أيقونات نحتية وواجهات مكتبة المسجد ولوحات (شواهد) الأضرحة والقبور بما في ذلك السجاد الذي يحمل التقسيم الفردي.

#### 12 - 3: المتبر:

المنبر هو قضية أخرى، وهو قطعة الأثاث الخشبية

المتحركة التى يلقى الإمام الخطبة وهو عليها؛ ومن المنقد أن ذلك بدأ مع مسجد المدينة المنورة (628م) مثله في ذلك مثل المحراب؛ وقد جاء لنا كل من الإدريسي وابن غالب بوصف للمنبر ذلك أنه طبقاً لهذا الأخير، مصنوع من خشب الصندل الأحمر والأصفر والأبنوس وقائم من الألُّوة والمرجان. أما أماكن الربط فهي من الفضة الخالصة، وله تسع درجات، كل واحدة أربعة أشبار ونصف عرضاً، أما الدراعان الجانبيان المتدان على طول السلِّم فهما من الأبنوس، ويصل طول كل ذراع ثمانية عشر شبراً. كانت هذه الوحدة موضوعة في كوَّة تقع إلى يمين المحراب، خارج القبة المركزية، وقد اكتشفه ودرسه فيلكس إيرناندك، ومن المفترض أن هذه القطمة كان يتم إخراجها من مكانها لإلقاء خطبة الجمعة وكانت توضع بالقرب من المحراب، حسب ما نرى في المسجد الجامع بالقيروان؛ وحول ما إذا كانت قطمة الأثاث هذه مثبتة داخل القبة الكائنة أمام المحراب، أو إلى يمينها، نجد العذري، كما سبق أن أشرت، يحدثنا عن مسجد بتشيئا، الذي تأسس خلال القرن التاسع، في عهد محمد الأول، ويقول إن القبة كانت تضم تحتها المحراب والمنبر، ومن الواضح أن المساجد المامة اللاحقة على القرن العاشر، بدءاً بمسجد تلمسان المرابطي، كانت تضم فراغاً للمتبر، لكته، أي هذا الفراغ، كان خارج القبة ولو أنه كان شديد القرب منها؛ ولا شك أن المنبر القرطبي كان من القطعة التي تم إخراجها بعناية فائقة على يد التجارين الأندلسيين، وكان نموذجاً للمنابر التي أتت بعده.

### 12 - 4: العقد القصّص:

كان المسجد الجامع بقرطبة، حتى القرن العاشر، مسرحاً للعديد من العناصر المعمارية التي تنسب إلى أصول مختلفة لكن جرى إدخالها إلى المسجد بعلمية تقنية تدخل أكثر

في إطار العمارة الغربية خلال عصر ما قبل الإسلام وبعض نتفات من العمارة البيزنطية، عن ما هو عربي ومشرقى لكن دون أن يقلل ذلك من شأن عمارة المسجد، التي انتظمت دينياً على شاكلة المسجد الأموى والأقصى ووجود المسجد الجامع بالقيروان كحلقة وصل بين هذا وذاك. في هذا المقام، نجد باب سان استبان، كخلفية لنمطية غامضة أو خادعة، يمثل نقطة التقاء، لم تتضح خيوطها بعد، حيث يراه بعض الدارسين صورة طبق الأصل للواجهات المشرقية الإسلامية، بينما نجد آخرين، بداية بتورس بالباس، نراه انعكاساً للآثار الرومانية أو الهلنستية في الحوض الغربي؛ وحقيقة الأمر هي أن الدرس الذي قدمته العمارة الأموية في قرطبة خلال القرون الأولى يتسم بالوضوح فهو قادر على الجمع بين عصارات مختلفة لعدة أساليب من تلك التي سيقته، ويأتى ذلك في خط شديد التوازي مع العمارة الأموية في المشرق، وفي هذا وذاك يبدو أن عملية الانتقال من القديم إلى ما هو عربي ليس لها نهاية، ويبدو الأمر وكأن الصورة الخاصة بهذه الإمبراطوريات التي زالت، على هذا الجانب أو ذاك من حوض البحر الأبيض المتوسط، تريد أن تفرض نفسها، ونصل من خلالها إلى مفاهيم جمالية شبيهة بناء على رغبة رعاة الفن الجدد؛ وإذا ما كان تعريب كل ما هو فرطبي يحتم علينا أن نجعل القنوات مفتوحة، وهي القنوات التي تبدأ عند الفن الأموى أو العباسي في المشرق، مع أفريقية كحلقة وصل فإن رأبي أن هذه المنطقة في الشمال الأفريقي كانت الأساس في ميلاد الفن القرطبي، وأن كلتا اليؤرتين حفزّتا، في كل لحظة، هذا التأثير العربي الديني في الأداء القرطبي والذي أخذ يكبر شيئاً فشيئاً ويرتبط بالشرق من خلال صيغ وبرامج تم التوصل إليها من خلال العصر القديم أو البيزنطي، من تلك المناطق القريبة من شبه جزيرة إيبيريا ومن ذواتنا، وهذا الأمر حقيقى لدرجة أنه حتى لو لم تزل العمارة القوطية والمستعربة القرطبية لظلت النظرية العربية المشرفية أو

تلك الخاصة بأفريقية بعيدة أو ضنيلة التأثير.

أثناء عصر الخلافة، في عهد الحكم الثاني، جرى ارتجال العقد المصّبص كبديل معماري أدى مع الأيام إلى التقليل من الاعتماد على العقد الحدوى التقليدي، وقد يقال إنه بقى من هذا العقد الأخير صورته الثابتة التي تحيط بها الأشرطة المُصَّحمة في فورة معمارية ليس لها مثيل، وهي فورة تتعارض مع تلك الأستاميا الهادئة أو الكلاسيكية التي كنا نراها في عقد واجهة المحراب، وكأن هذا العقد له طابع ديني خاص لا يُمَسَّ؛ أما تلك الفكرة المتمثلة في وجود طابقين من العقود في سلسلة تكاد تكون لا متناهية تتضمن داخلها نوعاً من الرتابة لدرجة تجعل المرء ينظر إلى المشهد وكأنه مشهد غير عبقري هندسياً، وأن ثمرة تقنية قديمة تم تعلُّمها جيداً، وليس عملاً معمارياً بالمعنى المفهوم؛ أي أن ما أريد قوله هو أن العقود المتراكبة في قرطبة ريما كانت مفهومة وجديرة بالثناء بالنسبة لدار عبادة صغيرة الحجم، مثلما هو الحال في حرم المسجد في عصر الإمارة؛ وابتداء من تلك اللحظة وحتى التوسُّعات في عصير الحكم الثاني والمنصور نجد أن العقود المتراكبة أصبحت مجازفة من قبل الخلفاء غير جديرة، فقد أصبح الأمر انتقالاً من نمط لطيف إلى صورة طبق الأصل له توحى بالرتابة والملل، أي أننا في غابة، بالا حدود، من الأعمدة أو الأكتاف والعقود الجسور، غير أنه جرت التضعية بالمنظور الجمالي، كمبدأ تقليدي خلال العصور الأولى، ذلك أن الزيادة السكانية كانت تحتم البحث عن مكان أوسع لأداء فريضة الجمعة، وكان هذا على حساب التنوع وإبداع الجديد في الأروقة. نجد أن المسجد الجديد يحمل، من حيث الاتجاه، ما كان عليه المسجد القديم، أي أن الاتجاء هو الجنوب الشرقي وبالتالى فإن صفوف الأعمدة والعقود تتحول إلى عقبة أمام تجريب شيء آخر غير هذه الوحدة الفنية التي نراها، استطاع المعماريون، في عصر الحكم الثاني، حل المعضلة القائمة بين الجديد والقديم وخصوصاً ما يتعلق

بمعالجة الحجر وألحقوا بالجماليات القديمة العقد المُصِّص وهذا شيء مهم ولو كان صغيراً، هناك عقود متشابكة فيمأ بينها وكذلك القباب ذات الأوتار أمام المحراب الذي يقتصر استخدام المكان الذي فوقه على الخليفة وحاشيته، وهذان هما العنصران الأساسيان اللذان اعتمد عليهما العصر المعماري الجديد للحكم الثاني الذي اتسم بأنه جديد وأنه لم يستمر طويلا؛ ولم تكن قرطبة وحدها، خلال النصف الأول من القرن العاشر، قادرة على إدخال تجديدات، وما يبرهن على هذا قصور عبد الرحمن الثالث في مدينة الزهراء، التي تتسم بثراثها الزخرف لكن الطابع الأساسي للبنية كان البساطة، التي لا تغل من طرافة، وهذا ما نجده في المجالس ذات الأعمدة التي تبدو كأنها مساجد تم اقتطاع أجزاء منها للتحول إلى صالات ملكية أو بازليلكيات علمانية غير معتادة؛ ولست أدري ما إذا كان من المناسب فيما يتعلق بهذه الصالات، الحديث عن عمارة إقليمية، رغم أنها عمارة صفوة، بعيدة عن بؤرة العمارة العربية المشرقية، أين هي القباب والجهود لإقامتها شي الزهراء؟ من الواضح، كما يقول فيلكس إيرناندك، أن العقود المتراكبة كانت أمراً مقتصراً على المسجد في المنطقة الحضرية، رغم أنه لم يتكرر خارج نطاق المسجد القرطبي، ذلك أن أروقة مسجد الزهراء، ذات العقود البسيطة، تعود بنا إلى النمطية التي كأن عليها، في نظري، الجامع القرطبي في عصر عبد الرحمن الأول (لوحة مجمعة 27-1: 4)، وهنا لا يجوز الحديث عن قبة أو قبو في المسجد الملكي أو الصالوبات الكبرى المجاورة، ومعنى هذا أن العظمة المعمارية التي عليها التوسعة التي جرت في عهد الحكم الثاني تقتصر فقط على ذلك المسجد؛ غير أن هذاك مسألة أخرى هي هذا السياق، وهي تأثير هذه العمارة على القصور التي أسسها ذلك العاهل في «الآلكاثار».

وإذا لم يكن المقام قد استقر بعض المسجد الجامع في قصور مدينة الزهراء، حيث عرش الخلافة، فكيف

كان حال القصور في «قصر قرطبة» التي عني بها الحاكم في آخر مراحل حياته؟ إذن نجد أنه من قبيل التناقض أن تستقر العناصر الفنية الأكثر ثراء في المسجد وليس في القصور، أو الشيء نفسه، إذَّ ما مغزى هذا البذخ الفني، الذي يبدو بنيوياً أكثر منه دينياً، خارج الإطار الملكي وفي إحدى دور العبادة؟ هل كان في «ألكاثار دي قرطية» قصور أخرى أكثر بهاء من قصور مدينة الزهراء، على شاكلة ما نرى في قصر الجعفرية؟ يبدو بدهياً أن حرف T في المسجد يحدد الاختلاف بين المسجد وبين القصور المعروفة في قرطية؛ نجد إذن أن حرف T الذي نراه في المسجد الجامع متمثلاً في الرواق المركزى والقباب الثلاث، أمام المحراب، هو واحد من المبتكرات التي لم تتضح أبعادها بعد، ذلك أن كلاً من بنيته وعناصره المعمارية هي أقرب إلى العمارة الملكية منها إلى عمارة المساجد، حقاً، كان الخليفة وحاشيته يذهبون إلى السجد ويصلون الجمعة وغيرها، وإذا ما كانت هذه التفاصيل المعمارية تهدف إلى أغراض دينية من جلال الرّب فإن هذا لا يبدو باعثاً على التصديق، وماذا عن قبة مصلى بيابثيوسا الكاثنة عند مقدمة الرواق المركزي؟ نجد الإجابة في مسجد القرويين وقرينه، مسجد الزيتونة بتونس، وهنا نتساءل بالنسبة لهذا البلد وبالنسبة لقرطبة: ما نعرف عن القصور إضافة إلى ما نعرفه عن قصور مدينة الزهراء؟

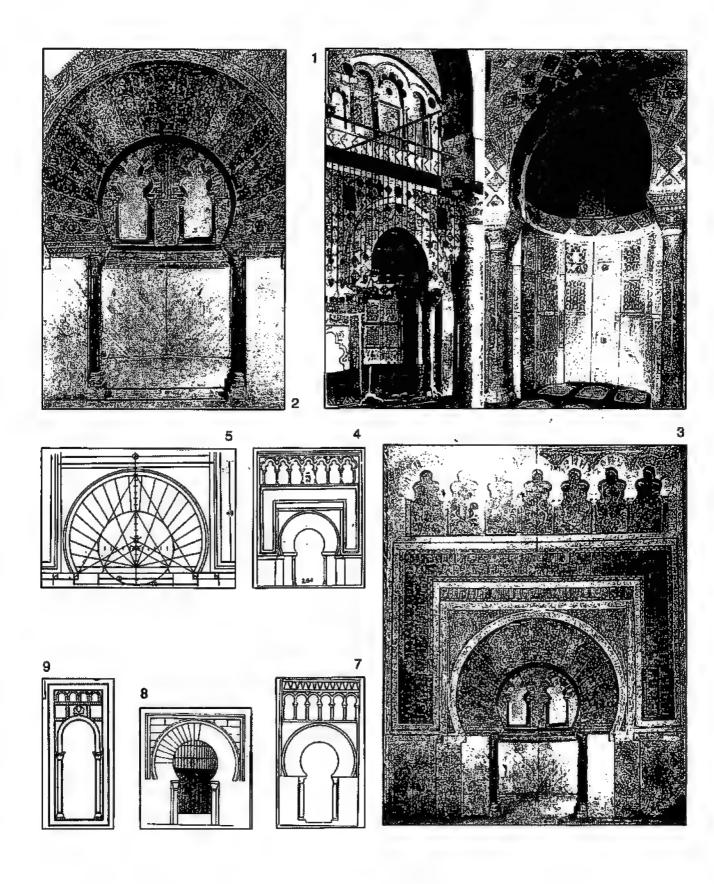
يبدون أن العقد المفضّص كان وسيلة التجديد في الفن القرطبي في دائرة المكن؛ واستمرار للخط الذي بدأه المعماريون الذين استطاعوا مواءمة بنية جسور المياه القديمة لتكون في المسجد، نجد المعماريين الجدد، في عصر الحكم الثاني، قد سمحوا بالاستمرار لهذا الخط المعماري في باقي أروقة المسجد، وليس ذلك في الفراغات الرئيسية التي يظهر فيها العقد المفصّص وقد حل محل العقد الحدوين، وهذا أمر غير مسبوق إذ لا نجده في آفاق فنية أخرى؛ كان العقد المفصّص في تلك الآفاق مجرد عنصر زخرية، وليس له وزن

ثابت أو حجم معروف، الأمر الذي أثار العديد من التأويلات المتعارضة؛ وهذا نقول إن جومت مورينو أشار إلى الأصول الخاصة بهذا العقد الزخرفي المفصص وهي بلاد ما وراء النهرين، حيث نجده في نوافذ المباني العباسية في الرِّقا والأخيضر وسامرّاء حيث تسير القصوص على خطوط محددة سلفًا (لوحة مجمعة 39 B،C،D رسم مارسیه)؛ وكان قبل ذلك شي إيران، حيث العقود الصغيرة نصف الأسطوانية التي تضم تحتها عقداً ضخماً آخر في A) Thsifon (كروزويل)، وهذا من المكن مقارئته بأمثلة أخرى عثر عليها في العمارة البيزنطية، مثل عقد المذبح في البازليكا الشرقية في قلعة سمعان (سورية) (ق 6) وعقد بازليكا قلعة لوزن الذي اكتشفه م. فوجيه، ومن جانب آخر نرى المسجد الجامع بالقيروان وبه عدة نماذج من العقد المصّص غير مرتبطة بالضرورة بعقود ما وراء النهرين، ففي الجزء العلوى لواجهة المحراب نرى عقوداً زخرفية مكونة من خمسة فصوص، تحيط بعقد نصف أسطواني (لوحات مجمعة 35: 1، 38-2: 2)، وفي مناطق الانتقال المضلعة، تحت القبة الكبرى الكائنة أمام المحراب، حيث نجد الأضلاع البارزة ترسم الفصوص كأنها السنجات، وهذا اختراع بديع (لوحة مجمعة 38-2: 3 طبقاً الرسيه)؛ يواصل العقد الكبير مساره، ثم يسلّم الراية، أو يفسح المجال للقبة المذكورة، وقد أوضع هذا جولفن (لوحة مجمعة 38-2: 5)؛ نرى ذلك العقد محاطاً بعقد آخر متعدد الفصوص مثل ثلك الفصوص التي تُري في خط أفقى خارج رياط سوسة (لوحة مجمعة 38-2: 6)؛ وهناك عقد صغير له أهمية خاصة، وهو أحد عقود أحد جوانب المنبر (ق 9) في المسجد القيرواني، إذ هو عقد مرتفع الانعثاء ومدبب وتحت عقد آخر مكون من سنة فصوص (لوحة مجمعة 38-2: 7-1)، الأمر الذي يقرّبنا أكثر إلى العقود المفصّصة في المشرق التي علقنا عليها في الأخيضر وسامرًاء، ويقربنا أيضاً نعو العقود القرطبية التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني؛

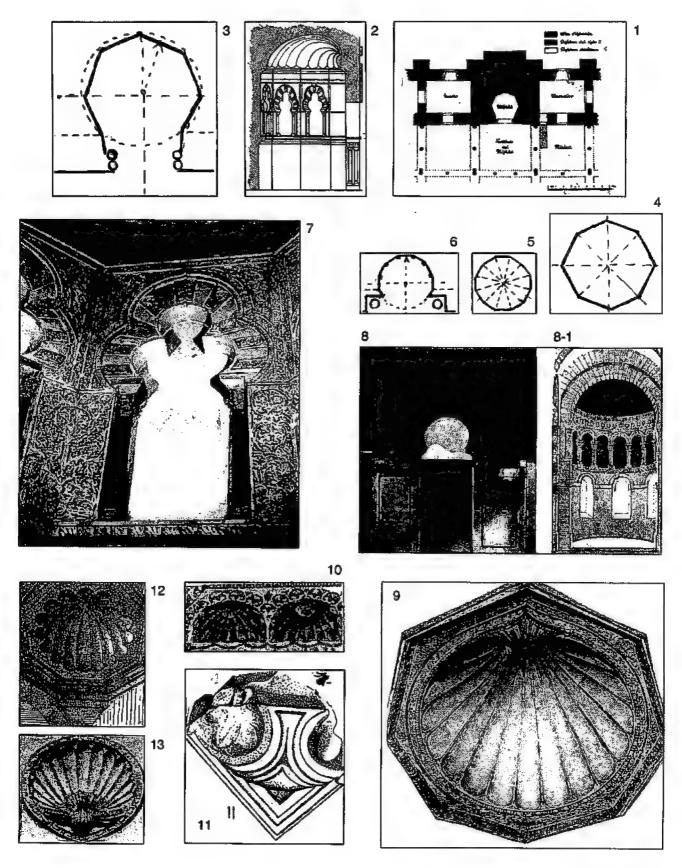
وعندما نتقدم في الزمن نجد هية بداية الرواق المركزي في مسجد الزيتونة بتونس، حيث نجد في القطاع الخارجي لها نوافذ ذات محارات مضلعة فصوصها الخارجية وواضحة (لوحة مجمعة 38-2: 4)، وهذه الصورة نجدها في نوافذ في واجهة مسجد سيدي على الجماري في سوسة، لكن العقد هذه المرة مدبَّبُّ تحت القصوص (لوحة مجمعة 38-2: 8)، تذكر مثالاً آخر شبيهاً في هذه المدينة وهو عقد المدخل إلى «فهوة القبة» Qahwat al-Qubba (لوحة مجمعة 38-2: 9). ولا زالت إفريقية تقدم لنا العقود المُصَّمعة ذات الأصناف المختلفة، في المسجد الكبير في صفاقس، حيث النوافذ المطموسة في واجهات الشوارع، ومئذنة المسجد (لوحة مجمعة 38-2: 10، 11، 12)، إضافة إلى بعض العقود خارج رباط منستير (لوحة مجمعة 38-2: 13)، وليس من باب الإضافة الإشارة إلى المجرور الرخامي في صحن المسجد الجامع بالقيروان، حيث يضم بعض أنواع القصوص المهمة المتراكزة (38-2: 7)، نرى إذن أننا لم نجد عقداً مفصّصاً ذا طبيعية معمارية محددة أو أي مكون أساسى مرتبط ببنية مبنى طبقاً لنواميس العمارة في عصر الحكم الثاني.

عندما نتحدث عن العقد المصّص بصفته غير وزن نوعي في النماذج السابقة، حسب النظرية التي يسوقها ج. مارسيه، فإننا نجد أنه، بهذه الطريقة، مشتق من مناطق الانتقال المصلّعة، التي رأيناها في القبة الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بالقيروان، وهنا نجد أن المسألة تدخل في تواؤم مع الأندلس، استناداً إلى لوحات قوطية صغيرة إحداها أعيد استخدامها في برج سانتو تومي دي طليطلة، بينما نجد أخرى في سان أندرس بالمدينة المذكورة، والكتلة الحجرية ذات العقود المضلعة الثلاثة في صحن كاتدرائية لشبونة، إضافة إلى قطع أخرى متنوعة ظهرت في ماردة (لوحة 39: 5): قطى هذا فإن نظرية ج. مارسيه التي يطبقها تورس بالباس على هذه القطع الإسبانية السابقة على العصر

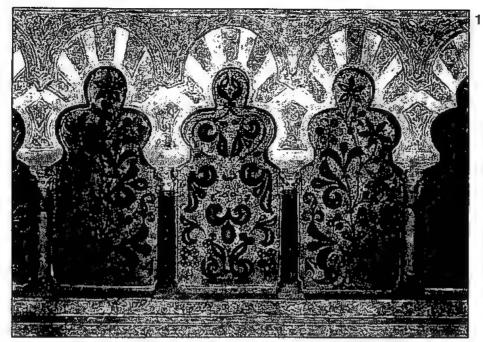
المربى تقودنا بعيداً عن المشرق كمصدر أو كأصل للعقد المفصّص، في قرطبة نجد ذلك العقد المضلّع المشار إليه، المضلع الذي ظهر تحت الأرض في المسجد الجامع في عصر الإمارة، والذي كان من المعتقد أنه كوّة المحراب في ميني عبد الرحمن الأول (لوحة مجمعة 39: 4)، وفي الجزء العلوى لواجهة بأب سأن استبأن نجد وحدة زخرفية مفصصة رسمها فيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 39: 1)، تكررت في بعض الأشرطة العليا في القباب الكائنة أمام محراب الحكم الثاني (لوحة مجمعة 39: 2)، ومعنى هذا أننا نجد في قرطبة العقد المفصّص كعنصر زخرية، وفي هذا الإطار تتم البرهنة على أن رؤوس السنجات في مدينة الزهراء كانت تنوّه ببعض المستنات من خلال القصوص، والشيء نفسه نجده في المسجد (لوحة مجمعة 39: 7-1) والصالون الكبير ونوافذ المئذنة القرطبية الكبرى لعبد الرحمن الثالث (لوحة مجمعة 31: 4)، وقد انتقل هذا النموذج إلى عقود القطاع الداخلي لأبواب التوسمة التي تمت في عصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة 39: 8، 9، رسم كاميس كاثورلا) وكذلك نجد العقد الحدوي لأحد هذه الأبواب محاط بعقد من تسعة فصوص بها سنجات، وقد لوحظ قبل ذلك في عقد المدخل إلى قبة بيابثيوسا، رغم أن من المعتاد أن الجديد؛ وما هو ثوري سوف نراه في المسجد القرطبي يتمثل في العقود المفصّصة ذات الثلاثة أو الخمسة، والمرسومة على أساس متوالية مدبية؛ ولابد أن العقد المُصَّص كان موجوداً أيضاً في مدينة الزهراء استناداً إلى الخط الغائر الكون من عقد ذي ثلاثة فصوص، عثر عليه في طريق الحراسة في شرفة الصالون الكبير، وقد انتشله كامبس كاثورلا (لوحة مجمعة 39: 6) وكذا في الصالة الطرفية، الجهة اليمنى لهذا المجلس، حيث نرى الآن عقداً من خمسة فصوص مرسوماً داخل طنف من خمسة أضلاع (لوحة مجمعة 39: 7) وريما كان قد أضيف في عصر الحكم الثاني، في محاولة منه لاستكمال الأعمال التي بدأها

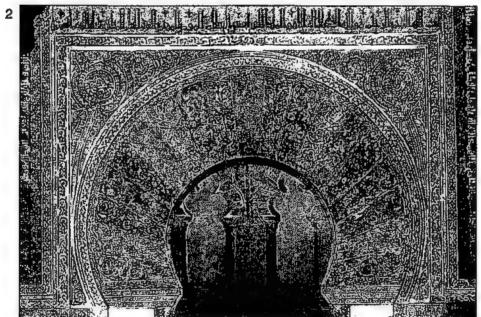


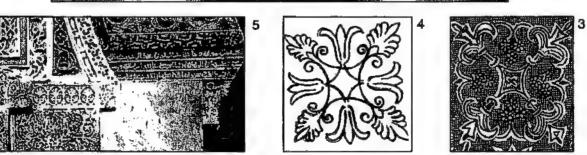
لوحة مجمعة 35: المحراب في التوسعة في عهد الحكم الثاني.



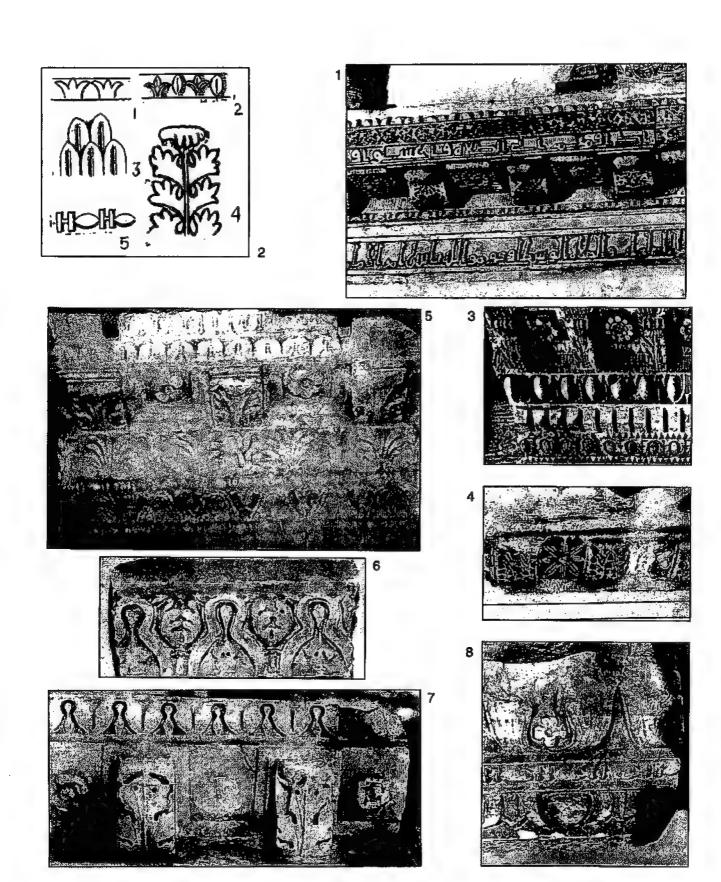
لوحة مجمعة 36: المحراب في التوسعة في عهد الحكم الثاني.





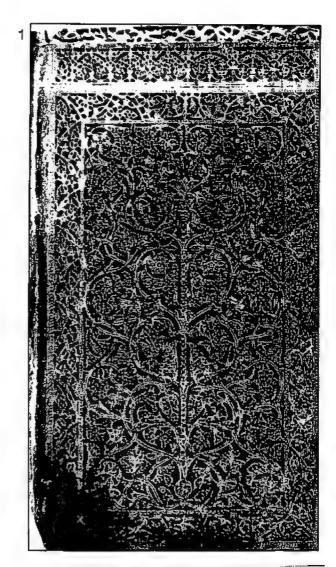


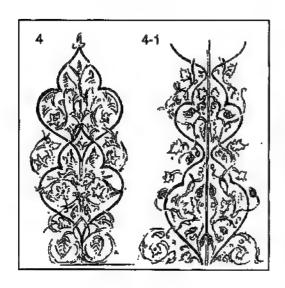
لوحة مجمعة 1-36: المحراب في التوسعة في عهد الحكم الثاني، رقم 3 لسنجة المفتاح، 4 وحدة زخرفية كلاسيكية في المغرب الإسلامي.

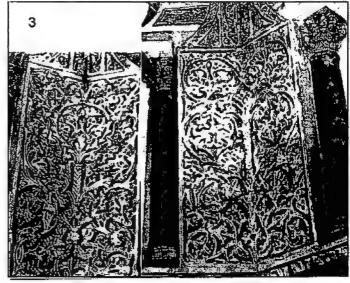


لوحة مجمعة 37: زخرفة داخلية لمعراب المسجد في عصير الحكم الثاني.









لوحة مجمعة 38–1: عضادات المحراب في عصر الحكم الثاني، 3 : من الداخل.

والده، أعرض فيما يلى نموذجين مهمين، أحدهما رقم (11) من الحجارة، في قصبة ملقة، يرجع إلى تاريخ قديم طبقاً لجومت مورينو، لكن دون تحديد للتاريخ وما إذا كان سابقاً على عصر الحكم الثاني؛ ثم رقم (10)، الذي ينسب إلى حمام خلافي أرجعه الباحث المذكور إلى القرن العاشر، وهما ينسيان إلى «ألكاثار دى قرطبة»، حيث العقد المُصَّص، مثلما هو الحال في الشريط العلوي في واجهة محراب مسجد الحكم، وهذا برهان بدهى على أن العقد المفصّص كان قائماً أيضاً في القصور التي زالت من الوجود في ذلك «ألكاثار»؛ وإيجازاً نقول إن هذه الوفرة من العقود المضصة الإسبانية مي ابتكار محلى، وقد جرى تجاوز تلك البذرة الواردة من المشرق أو إلغاؤها، وهي نقطة ترتبط أيضاً بالتراكب القديم للعقود الذي استلهم جسور المياه في العالم القديم؛ وهنا نتساءل: من كان سيقول في عصرنا هذا، دون أن يعرف التفاصيل، إن العقود المركبة في المسجد الجامع في قرطبة منبئقة من جسور المياه في ماردة؟، إن المشاهد لهذه التركيبة الجديدة الرأسية من العقود، سوف يرى فيها إبداعاً قبل أن يراها كتقليد الم سيق، ويمرور القرون تصطدم بزخارف المقريصات (المقربص) في المساجد المرابطية والموحّدية، حيث يلاحظ أن البدرة المشرقية قد ارتفعت لدرجة أنه لم يتبق من المشرق إلا بعض الصومعات المتراكبة، ومن جديد نرى هذه الوفرة الإسبانية تطفى بقوة وتجعل الجذور والأصول باهتة: فهناك تراكب العقود والعقد المُصَّص والمقرنص، وهي إبداعات أندلسية، ولها سوابقها في أطر ثقافية أخرى لكنها، أي هذه الأخيرة تضاءلت حتى أصبحت مجرد ثانوية لما لدينا.

تعتبر قبة بيابثيوسا أحد الأركان الكبرى للعقد المنصّص، لكنه في هذه الحالة عبارة عن وحدة معمارية، أي عقد عاتق، وبالتالي تجرى مقارنته في هذه الوظيفة بما عليه العقود المتراكبة في الأروقة، أي أن هذا النمط القديم اكتسب صفة الماصرة عندما ضم

الفصوص إليه وهي من أصول مشرقية أو من إفريقية، ومن هذا فإن القبة، التي ينظر إليها على أنها مبنى مستقل، تضم لغة جمائية شاملة غير معروفة حتى الآن، فقد استطاع العقد المضص تهميش العقد الحدوى، وتقادم هذا الأخير، أما الجديد فهو يسير على إيقاع مديب، وأكثر فمالية وقوة وتوازناً بما في ذلك المقد النصف أسطواني، طبقاً لتجربة مشرقية قديمة وكذا إيرانية وسورية. يكمن دور هذا العقد في توزيع الأحمال على الجوانب بنية تقوية الجدار التقوية المناسبة حتى يتحمل الوزن الضخم الذي عليه القبو الزائف المضلع الذي يغطى المصلَّى، والذي نعرف الآن أن أضلاعه حجرية (مارفيل رويث). وخلاصة القول هو أنتا أمام عمارة زخرفية - بصرياً - ذات تشبيكة يدخل منها الهواء بينما أبصار المسلّين تتجه نحو المحراب نجد في مصلّى بياشيوسا ثلاثة أصناف من الحوائط الزخرفية: أولها الحائط الداخلي القائم حيث عقد المدخل الضخم وهو قادم من المبنى الذي يرجع لعصر الإمارة: أي أنثا أمام عقد حدوي ذي سنجات فوقه آخر مفصّص وفوقه عقد مديب له مركز، والفصوص مكونة من سنجات (لوحة مجمعة 40: 1، 2 رسم كامبس كاثورلا، رقم 2-1 لجولفن): هذا العقد المزدوج المحاط بعقود الرواقين المجاورين، من تصميم مختلف وأكثر تواضعاً: فهناك عقد كبير مدبب عاتق وعقد مكون من أحد عشر فصاً ذوات سنجات على خط مدبب أيضاً (لوحة مجمعة 40: 3 لكاميس كاثورلا، و 3-1 ل. جولفن)؛ ويقول جولفن إن هذا المقد العاتق المدبّب هو أول عقد في مسجد قرطبة، وهو سابق على عقود التوسعة التي جرت في عصر المنصور، إلا أن العقد المدبّب الفعلى قائم في الرواق المستعرض على حائط القبلة (لوحة مجمعة 40: 5)؛ وعلى سبيل المفاجأة نجد هنا أن العقود المدبّبة، في الجزء الداخلي، مزخرفة بتجاعيد متراكبة مأخوذة عن كوابيل modillones صفوف أعمدة الأروقة، سيراً في هذا على عقود مبانى لاحقة في مدينة إلبيرة والجعفرية

والمسجد الجامع في ألمرية. نجد في الباب الكبير، المفتوح دائماً، لمصلّى بيابثيوسا، العقد الحدوى الداخلي مزدوجاً، وهو متوافق مع الأعمدة الثنائية المضافة إلى أضلاع الأكتاف المستطيلة الفاصلة بين المصلى الجديد ومصلّى القرن التاسع (لوحة مجمعة 40: 4 و A-A)، وهي التي سوف يتم تقليدها في التوسعة التي ترجع إلى عصر المنصور؛ وعلى هذا فإن الواجهة عبارة عن واحدة من أجمل الواجهات للمسجد وفي الفن الإسلامي بعامة، جرى تقليدها في باب داخلي في الحائط الغربي للحرم المشار إليه (لوحة مجمعة 39: 9) وكلاهما نموذج لواجهة أبواب حضرية موحَّدية في شمال أفريقيا، أما بالنسبة للأكتاف ذات الأعمدة الستة المضافة (لوحة مجمعة 40: 5-A)، فإنها تمثل خطوة سابقة للأكتاف التي نجدها في صفوف البوائك عند الحائط الشمالي في الصحن، والتي ظهرت في البداية مع مبنى المسجد الذي يرجع لعصر الإمارة، ثم جرى تجديده وزيادته في عصر عبد الرحمن الثالث (A-2 و A-1). وللمخطط المستطيل الذي عليه مصلى بيابثيوسا (4)، إضافة إلى الأكتاف التي أشرنا إليها، ثمانية أعمدة، ستة منفردة وأربعة اجتمعت فيما بينها في زاويتين، وهذه الأخيرة كأنت غير معروفة حتى ذلك الحين في فرطبة باستثناء أعمدة غرفة apoditurium في حمام الخلافة داخل «ألكاثار» (A-3)، حيث نجد هنا أعمدة أربعة ملتصقة بالكتف ذي الشكل الستطيل. كما نجد هذا النمط في شمال أفريقيا هي مبنى روماني هي بولوبيلس Volubilis (C)، في قبة صدر مسجد المهدية (B،D 3). هناك مجموعات من الأعمدة العنقودية، المتلاصقة، مثل تلك التي توجد في بيابثيوسا، لكنها مكونة من ثلاثة أعمدة، نجدها في قباب المسجد الجامع بالقيروان (B-1) وضي قبة بداية الرواق المركزى في مسجد الزيتونة بتونس (B-2) (أ. ليزن) والشيء المثير هو أن هذه المجموعات من العقود، نمط B-1، و B-2، ظهرت في أكشاك صحن بهو السباع في الحمراء (B-4)، حيث

نجدها هنا ذات عقود ثلاثية في كل جانب مثل مصلًى بيابثيوسا، وعودة إلى مخطط هذا المصلَّى نجد أن الجديد أيضاً يتمثل في العقد الثلاثي المتساوي الأجزاء في الجوانب الجنوبية والشرقية والغربية، أي أننا أمام الثلاثي البيزنطي tribelon الذي أشرنا إليه عند دراسة صحن المسجد القرطبي، حيث انتقل إليه من قصور مدينة الزهراء، لكنه غير معروف في أفريقية.

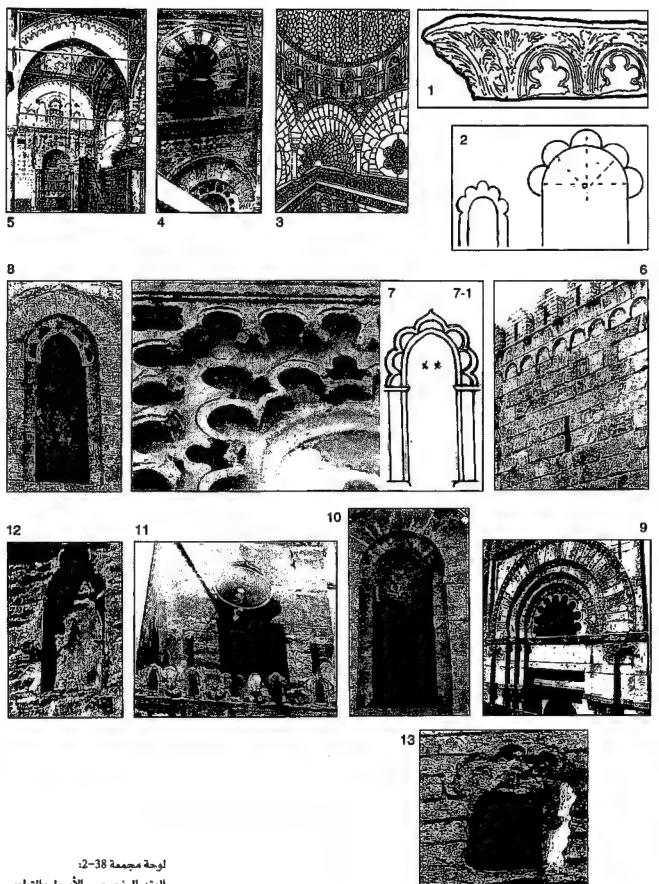
هناك نعوذج جديد في بيابثيوسا، يتمثل في الحائط الشرقي (لوحة مجمعة 41) وهو في هذه المرة مكون من تراكب عقود، سيراً في هذا على الشوارع الثلاثة الرئيسية التي يفرضها الثلاثي البيزنطي، وهذه البنية هي شديدة الأصالة، حيث نرى ثلاثة طوابق من العقود، السفلى والعليا منها مكونة من خمسة فصوص، والوسطى من عقود حدوية، ومعنى هذا أننا أمام التراكب التقليدي لاثنين من العقود الذي يزداد إلى ثلاثة طوابق في مصلّى بيابثيوسا؛ ومن خلال هذه التقنية تم التوصل إلى الارتفاعات المطلوبة للحائط حتى نصل إلى منبت القبة الزائفة. كان المماريون الذين استخدمهم الحكم الثاني على وعي كامل بالثقل الذي لهذه القبة الحجرية، ولهذا قاموا بدعم وتقوية البنية الشار إليها من خلال إضافة صف جديد من العقود في الوسط، من العقود المفصّصة التي تقوم بتوزيع الأحمال والضغوط على الجوانب، وهي الأحمال الناجمة عن العقود الرئيسية؛ وفي هذه الحالة نجد أن العقود الثلاثة الجديدة المضافة تقوم على مفاتيح صفوف العقود المفصّصة السفلي للقاعدة، سيراً في هذا على النمطية القديمة للتراكب القوطي، الذي يتضع في نهاية الأمر أنه ليس إلا تراكباً لمينات مفصّصة أو سبائك مجوفة؛ ويبلغ عدد الأعمدة المرثية أحد عشر عموداً، اثنان لكل عقد (لوحة مجمعة 41: 3 رسم كامبس كاثورلا، مع إضافة الأكتاف باللون الأسود). وحتى نتم تقوية الفصوص السفلى للعقود الثلاثة في القطاع الأسفل، أي العقود التي تتلقى أكبر قدر من

الإهمال، جرت إضافة تقوية رأسية لها من الحجارة. إنه إذن عمل من الأعمال الفنية العملاقة، في ميدان قطع الكتل الحجرية، حيث نجد السطوح مزخرفة بالجصّ، وكأنها طبقة فنية بدأت في المسجد وفي الصالون الكبير بمدينة الزهراء. وقد استطاع جومث مورينو أن يرسم من هذا الحائط الجزء العلوى منه وقد زالت عنه الطبقة الجصّية، حيث نرى الوضع الطبيعي الذي عليه سنجات المقود الحدوية والمقصصة (لوحة مجمعة 41: 4)؛ أما فكرة إضافة السنجات إلى الفصوص فهذا أمر قائم قبل ذلك منذ قرن من الزمان، مثلما شهدناه في مناطق الانتقال المضلعة والعقود الوسطى في القطاعات العليا للقبة الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع بالقيروان (لوحة مجمعة 38-2: 3)، وهي هذه الفورة في تركيب الكتل الحجرية، التي تكررت خلال القرن الثاني عشر، في الواجهة الخارجية لباب قصبة مراكش التي ترجع إلى العصر الموجّدي؛ غير أن مفهوم الفصوص ذات السنجات من الآجر، في المشرق، يختلف عن ذلك الخاص بالفصوص ذات السنجات الحجرية التي فرضت نفسها في المسجد القرطبي،

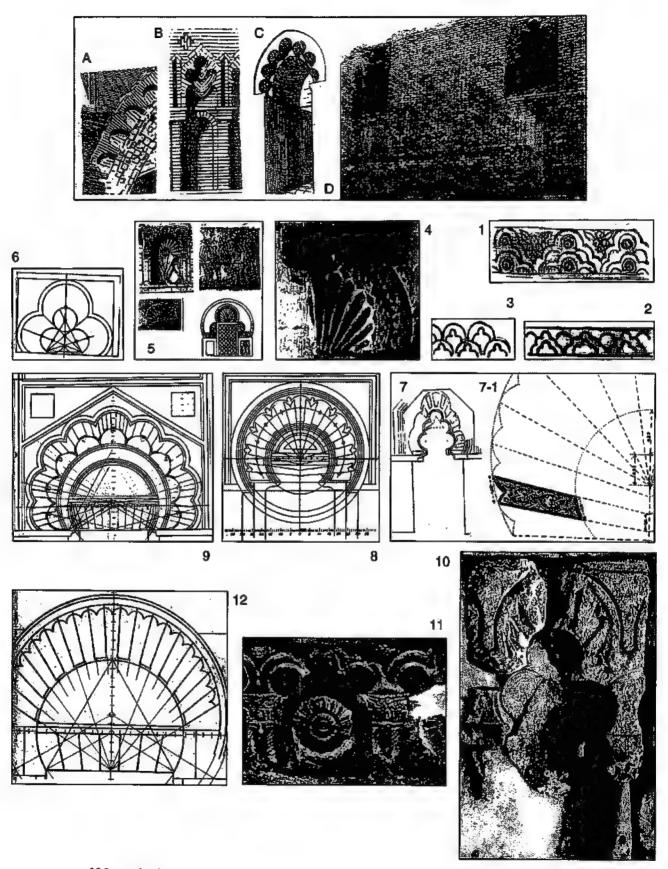
يستمر الحائط الجنوبي الذي يؤدي إلى مدخل الرواق الرئيسي لتوسعة الحكم الثاني (لوحات مجمعة 14: 5 رسم كامبس كاثورلا، 42 الرسم 3 لكامبس كاثورلا، وقد جرى تحسينه في الرقم 2 ل. جولفن). وهنا نجد أن النمط، من حيث المضمون، مختلف عن السابق، وبالتحديد في الجزء العلوي حيث نرى عقداً كبيراً مفصّصاً فوق منحنى مدبب، وهو بالتالي عقد عاتق، ويحيط شريط من أعلى، بالعقود المصّصة الثلاثة السفلى، وهو شريط كبير أفقي يشكل نوعاً من التربيع إضافة إلى الأعمدة الصغيرة للعقود الحدوية، وكأننا بذلك أمام طنف للعقد، هذا الشريط، الذي يقوم بدور حمّالة دعم وتقوية، يتكئ على كوابيل صغيرة في الوسط، وقد قام جومث مورينو برسم بنية الجزء في الوسط، وقد قام جومث مورينو برسم بنية الجزء العلوي لهذا الحائط (لوحة مجمعة 42: 5)، وختاماً

لذلك نجد أن نمط هذا الحائط كأنه منبثق من الممارة البيزنطية، حيث نجد ثلاثة عقود متساوية يحيط بها عقد عائق كبير، وهذا في حقيقة الأمر هو الرسم الذي نراه اليوم في صالون السفراء في ألكاثار دي إشبيلية (نوحة مجمعة 42: 4)، لكن دون أن نكون على يقين فيما إذا كان هذا النمط قائماً في مداخل مجالس مدينة الزهراء، وبالنسبة للواجهة الجنوبية للحائط محل الدراسة، التي تطل على المحراب، (لوحة مجمعة 1-42، رسم 1 لجيرالت دي برائجي، و 2 مُحَسّن لأيورت) نجد أنه تكرار للنمط الذي نجده في الوجه الداخلي، لكن زال منه المقد العاتق الكبير. وقد نشر جومث مورينو الصور الأولى لهذه الحوائط المجوفة، غير أنها قبل ذلك قد رُسمت على يد جيرالد برائجي و ج. مارسيه، ثم كامبس كاثورلا بعد ذلك ول. جوافن وايورت، وكلهم يعكسون في لوحاتهم هذه العبقرية من الخطوط المنحنية الأثيرية والأعمدة الرأسية التى تكاد تتلاشى من كثرة التموجات. وقد أزيلت الواجهة الغربية لمسلَّى بيابثيوسا عندما أضيف الرواق الخاص بدار العبادة السيحية في هذا الاتجاء.

رأينا إذن أن أمام المحراب توجد قباب ثلاث ذات أضلاع، وتعتبر القبة الوسطى بمثابة مصلى المحراب، وللدخلها ثلاثة عقود كل عقد منها ذي خمسة فصوص، وفوق كل واحد عقد حدوي آخر، وهذا العقد الأخير مدعم بواسطة عقود أخرى ذات ثلاثة فصوص تعتبر امتداداً للعقود المفصّصة السفلى (لوحات 43، 44، 1 الرسم رقم 2 لكاميس كاثورلا ورقم 3 لإيورت)، وهذا النمط موفي واقع الأمر تبسيط لعقود بيابثيوسا حيث تشترك معها في الشهرة والفخامة، ومع هذا نجد اختلافاً بيننا يتمثل في أن العقود الثلاثة الحادة والعلوية تخلو من سنجات، حيث نجد معلها زخارف نباتية مسلسلة، وهي حالة غير مسبوقة حتى ذلك الحين في قرطبة، ومع هذا النموذج قائم في ومع هذا النموذج قائم في أن هذا النموذج قائم في



العقد المفصص، الأصول والتطور.



لوحة مجمعة 39: العقد المقصيص، الأصول والتطور.

5)، ويؤدى هذا الابتكار إلى زخرفة القطاع الداخلي، أو معظم العقد، بزخارف نباتية ذات الأسلوب المتكامل، وهذه لمحة عبقرية تفسر تطور العقود هي العمارة الأنداسية خلال القرن الحادى عشر وخصوصا خلال القرن التالي. تتكرر هذه الواجهة في القطاع الداخلي للواجهة وفى الواجهات الداخلية لاثنين من العقود التي تحيط بالمصلّى من الجوانب (1-1). أما القبتان الأخريان، على جانبي القبة الكائنة أمام المحراب، فهما ذواتا ثنائيات من العقود المتراكية، ولما كانت ملاحق من الطبقة الثانية فإن سنجاتها وطبلات العقود فيها بدون زخرفة (لوحة مجمعة 44-1، 1، 2 رسم كاميس كاثورلا)؛ ومع هذا يجب أن نلقي الضوء على الواجهتين الخارجيتين لهذه القباب الثانوية (لوحة مجمعة 44: 24، 1-4 رسم إيورت) بحيث جرى الاستغناء فيها عن تلك الشبكة من العقود المصصمة التي أشرنا إليها، كما أن العقدين المفصّصين السفليين يحيط بهما منكب غريب، نصف أسطواني، بمثابة تقوية، وهذا يجعله مصحوباً بثقبين نجميين نراهما فقط في الواجهات التي تطل على أروقة المسجد (رسم رقم 4-2 t. جولفن)، أما الواجهة الخارجية للقبة المركزية فقد جرى تقليدها في القبة المدجِّنة في ما سمى «بالقبة الذهبية» في قصور تورديسياس (ق 14) (لوحة مجمعة 44-1: B كما أن هذه العمارة الثورية القائمة على التشابك بين العقود المُصَّصة قد تم تقليدها كثيراً عنى العمارة الأندلسية خلال القرن الحادي عشر، وخاصة في الجعفرية وقصر قصية ملقة، كما نجد تأثيرها أيضاً في واجهات كبريات المآذن الموحدية، أما في الفن المدجِّن فإن هذا النموذج سكن في القطاع الخارجي لكنيسة سانتياجو دل أرّابال بطليطلة وأبراج تروال، وهو في هاتين

الحائتين الأخيرتين عبارة عن إفريز أو إطار زخرفي

(A -1-44)؛ وفي اللوحة المجمعة 44 نجد النمط A

الذي يشير إلى موضع كل واحدة من الواجهات، التي وصفناها، الخاصة بالقباب الثلاث حيث نجد الرقم 3

يتعلق بالواجهات الخاصة بالقباب الجانبية التي لا نجد فيها تلك الفتحات النجمية التي في الرقم 4.

يعتبر النظام المعقد لرص الكتل الحجرية وربطها ببعضها في القباب الأربع بالمسجد الجامع بقرطبة من التقنيات التي تخص التشبيكات والمسطحات ذات الطبقات الجصّية أو الخشب الخاص بعمارة من صنف آخر، وهذا ثورة في العمارة التقليدية في المغرب الإسلامي غير مسبوقة أو ذات أمثلة موازية تفسرها خارج النطاق القرطبي، ذلك أن أصوله قائمة في المقود المتراكبة في المسجد نفسه ولكن في مرحلة عصر الإمارة؛ وفي هذا المقام كانت النقلة مفاجئة، وهي نتاج جهد معماري من أبناء المحافظات، إذ حاول الهروب مما هو روتيني ومعروف واستطاع تجربة أشكال أو أنماط مستمارة من المشرق، ثم بلغ بها حلولاً محلية أقل ما يقال فيها إنها إذا لم تكن جيدة في نظر الجميع فإنها هجين مهم قامت عليه أغلب قواعد الجمالية اللاحقة في الفن الإسباني الإسلامي، وبلغت أبعاد الاكتشاف وضع أقبية القباب القرطبية الأربع حيث تتواءم العقود المتراكبة على الانحناءات وذلك هي فورة تقنية يمكن مقارنتها بعدد قليل من القباب ذات الأوتار، المشيدة من الآجر في المشرق، وسوف أتحدث عن هذا الموضوع لاحقاً. ما قلته، إن ما بقى للبرهنة عليه هو ما إذا كان هذا النمط من العمارة، الذي غاب بالكامل عن عمارة مدينة الزهراء، قد جرى إدخاله في قصور «ألكاثار» القرطبي للحكم الثاني، وربما كان ذلك مقدمة لما سنراه لاحقاً هي قصر الجعفرية؛ وأياً كان الموضع، وانطلاقاً من اعتبار هذا الطرح منطقياً نقول إن قباب المسجد القرطبي جرى تصميمها لتكون مخصصة للأمراء لتعكس السيادة الملكية أكثر من البُعد الديني الذي يمكن أن تكون عليه خصوصاً أمام المحراب؛ نحن إذن أمام عمارة تجريبية جديدة كل الجدَّة، حيث سارت من الناحية العملية على نهج العقود المتراكبة خلال عصر الإمارة، وأضافت الجديد لإمتاع

المين هي باب الزخرفة؛ كانت التجربة هي واقع الأمر عبارة عن وضع حواجز مجوفة للنمط الأولى والموروث من القرن التاسع، وريما كان ذلك كنوع من طبقة من الجصّ للعقد المفصّص الجديد، الذي أصبح، كما شهدنا، بطل الفراغات الأكثر نبلاً في المسجد، وهي هالة القدسية للشكل T الذي بلغ حد الهوس المعماري، أنها تجربة ذات طبيعة تدرجية، وعقود أصبحت رمزية ومتنوعة وجديدة سوف تنتقل إلى المساجد المرابطية والموحّدية، وكذلك إلى البوابات الحضرية في كل من الرياط ومراكش خلال القرن الثاني عشر؛ وبالفعل نجد أن وضع كتل حجرية مستعرضة ذات إبداعية خاصة، مع وجود القبة أو القباب الرائعة في الأروقة التي تشكل جزءاً من حرف T، الذي جرت الإشارة إليه لأول مرة في مخططات تورس بالباس في عمارة الحكم الثاني بالمسجد الجامع بقرطبة، تقول سوف يكون الدليل المتبع في عمارة الساجد الكبرى خلال القرن الثاني عشر،

12 - 5: عقد على شكل تاج الأسقف( mitra):

استند جومت مورينو إلى نظرية العقد المفصّص القرطبي المأخوذ عن الفن العباسي، وسلط الضوء على نوع من التاج المعماري المتراكب وهو عبارة عن عقد من ثلاثة فصوص في الرَّقة (لوحة مجمعة 44-2: 3)، وهو شكل يُرى فوق العقود المفصّصة في توسعة الحكم الثاني بالمسجد الجامع بقرطبة، أي إنه عقد داخلي لباب في الحائط الغربي (لوحة مجمعة 39: 9) وعقود لباب في الحائط الغربي (لوحة مجمعة 99: 9) وعقود أيضاً إنه عقد حجري نجده في القطاع الخارجي في أيضاً إنه عقد حجري نجده في القطاع الخارجي في مجمعة 44-2: 8)، وبغض النظر عن أن يكون وجود هذا الصنف من العقود، «على شكل تاج الأسقف» مقتصراً على المشرق (2 أموي من قصر الحير)، فإننا نراه في السياق الخاص بنا خلال عصر ما قبل مجيء العرب،

ونراه مكرراً على جانبي قوس النصر في بولوبيلس (1)، وفي الكثير من الصناديق والتوابيت القديمة التي ترجع إلى العصر المسيحي الأول أو العصر البيزنطي (3)؛ كما نراه فيما هو قوطي، في إفريز من المقود في الجزء الملوي الخارجي لسان فروكتوسو دي مونتليوس بالبرتفال (4 صورة لفيلكس إيرناندث)، كما يوجد في مبان عربية في إفريقية مثل رباط المنستير (5) وواجهة مسجد سيدي على العمار (6) وأخيراً، نجد في وتحة القباب المضلعة القائمة أمام محراب قرطبة يعلوه جمالون، غير أنه هذه المرة يتقاطع مع قالب أفقي (9) وهذا إبداع آخر في عصر الخلافة في الأندلس.

مازال يمكن أن نرى في توسعة المسجد في عصر الحكم الثاني عقداً مهماً للغاية فيما يتعلق بسنجاته، إنه العقد الكبير الذي يضم واجهة الساباط الكائن إلى يمين المحراب، وكما أشار جومت مورينو، فإن أهميته تكمن في السنجات المزخرفة حتى المنتصف، وهذا توجّه يرجع إلى العصر القديم، وإليه سأعود في البند التالى الخاص بأبواب المساجد.

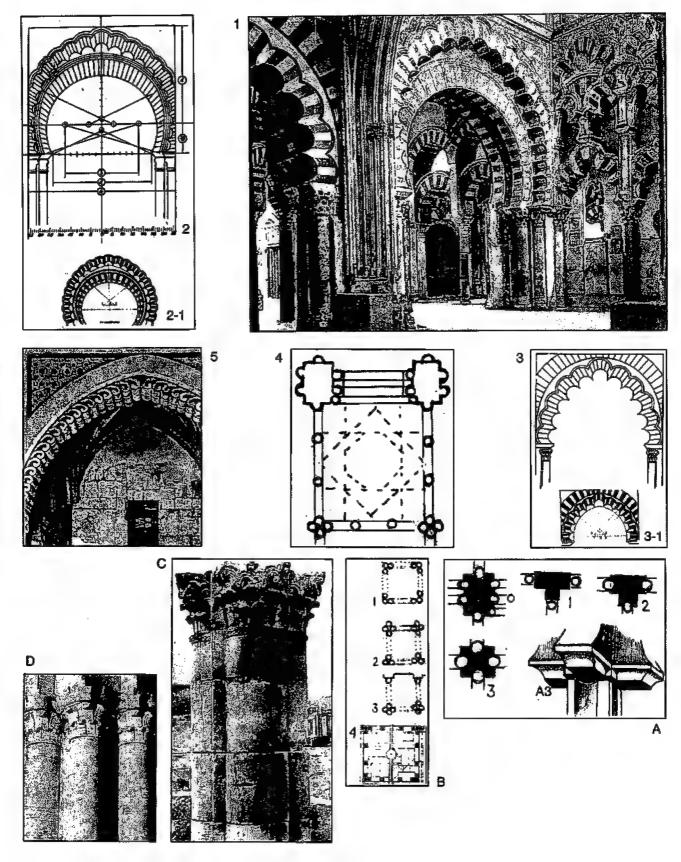
# 12 - 6: الأبواب الخارجية لمسجد الحكم الثاني (التوسعة)

ضمت الإضافة الجديدة لحرم المسجد الجامع أبواباً ثلاثة في الحائط الغربي إضافة إلى الباب ذي العتب في الساباط (لوحة مجمعة 45)، وعلى طول هذا الجدار نجد الباب رقم 1 (باب ديانس عند الصحن) ورقم 2 (باب سان استبان) ورقم 3 (باب سان ميجل) خلال عصر الإمارة (لوحة 2، 1، 2، 3)، وإلى هذه الأبواب أضيف رقم 4 (لوحة مجمعة 46، و 66-1) ورقم 5 (لوحة 76: 6) و 7 (باب الساباط) (لوحة مجمعة 76: 7)، الصورة العامة إذن الواجهة بالكامل من شارع توريخوس (لوحة مجمعة 54)

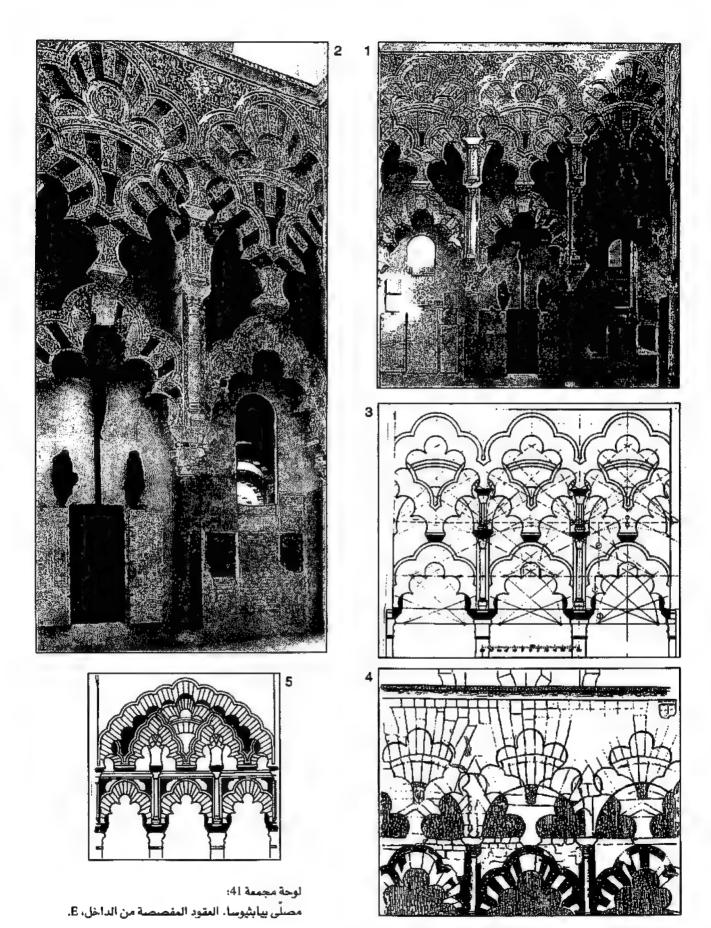
تتمثل في عدد من أبواب النصر التي يوجد كل واحد منها بين دعامتين أو برجين، وكلها اتخذت باب سان استبان نبراساً لها؛ وبالنسبة للباب الصغير الخاص بالساباط نجد أنه كان أعلى مما هو عليه الآن وكان يربط بين المسجد والقصر المواجه له؛ وقد وصلتنا الأبواب في حالة يُرثى لها، فقد أعيد بناء الباب رقم 4، 6 خلال القرن التاسع عشر، وأضيف إلى الشكل الجديد قطاع علوى من العقود الزخرشية المتشابكة نقلاً عن باب «الشيكولاتة»، في واجهة الحائط الشرقية المجاور لحائط القبلة (لوحة مجمعة 48 ولوحة 1-48)، حيث هناك الباب الوحيد، للحكم الثاني، الذي ظل حتى الآن بزخارفه شبه الكاملة؛ نضيف إلى ذلك أبواباً ثلاثة في الحاثط الشرقي أيضا ترجع إلى العصر نفسه وهي أبواب تقارب الكمال (لوحة مجمعة 49)، وهي من الجنوب إلى الشمال (1)، (2)، (3). نعود إلى أبواب الحاثط الفربي، حيث نجد أن القطاع الداخلي لكل واحد منها فيه عقود زخرفية نمطية لا تتسم بالثراء الذي عليه الواجهات الخارجية رغم تواضعه، فكلها من الجصِّ (لوحة مجمعة 50)، ويلاحظ أن باب 4، 5 فيه بعض الزخارف على شكل عقود مفصّصة؛ ومن الجهة الخارجية لباب رقم 3، الذي يرجع لعصر إمارة الأمير عبد الله، نجد الأبواب التي ترجع لعصر الخلافة وهي .6.5.4

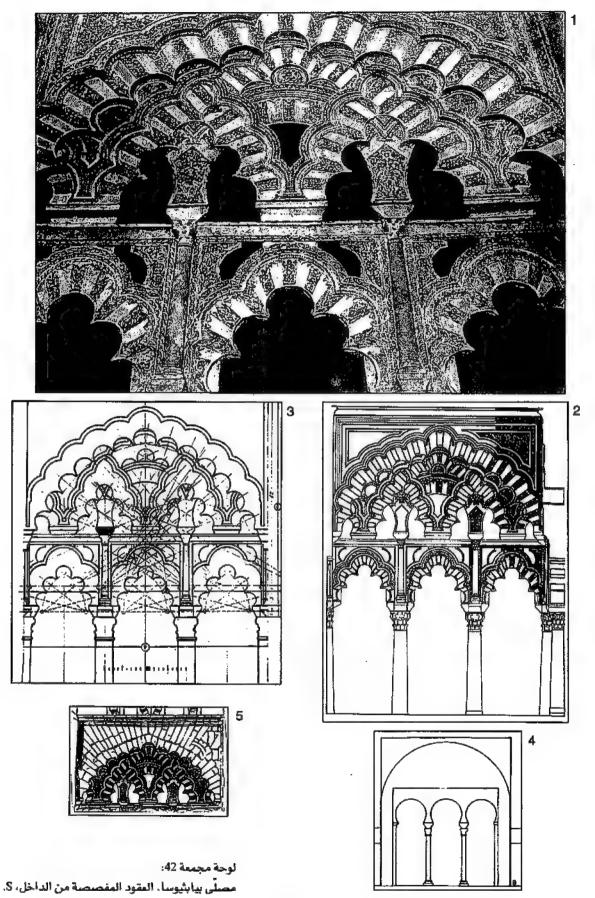
يُلاحظ أن سمات هذه الأبواب هي على النحو التالي: كان الباب رقم 4 (لوحات مجمعة 44، 46-1) يحتفظ قبل الترميم بعقده الحدوي ذي السنجات كاملاً، وهو في ذلك تكرار للنمط نفسه الذي نجده في باب سان استبان، لكنه الآن في إطار عبارة عن طنف من شوارع ثلاثة عريضة رأيناها في عقد المحراب؛ وعلى الجانبين هناك بابان لهما عتب وفوقهما سنجات عليها عقود مكن أن تكون حدوية لها تشبيكاتها المرفقة. ويلاحظ أن عتب الباب الرئيسي له أهمية خاصة، فهو ذو سنجات، إلا أنها هذه المرة لها نتوء في أطرافها، ولهذا سابقة في

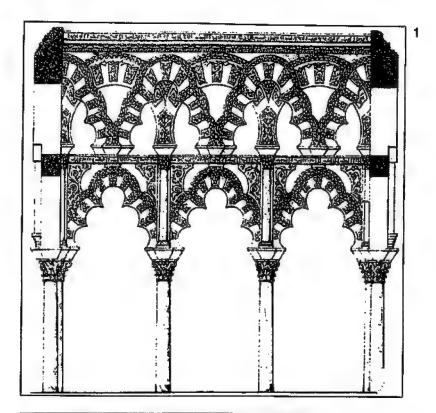
المالم القديم، ومن بينها باب في ميدان طرّكونة (لوحة مجمعة 46: 3)، وفي هذه المدينة الرومانية هناك عقد منفرج rebajado في الحائط الجانبي (لوحة مجمعة 46: 4)؛ هناك التكور في عقود الجسر الروماني في ألكالا دل ريو (قرطبة) (لوحة مجمعة 46: 2) وفي جسر بينوس (غرناطة) حيث يرى بعض الباحثين أنه قوطى؛ وفي ليبسس ماجنا هناك عقد نصف أسطواني يعانق عتباً ذا سنجات مكورة (لوحة مجمعة 46: 6)، ويعتبر النموذج رقم (3) ذا دلالة مهمة، إذ إنه، من حيث رصّ الكتل الحجرية فيه، يسير على نموذج أحد الأبواب التي ترجع إلى عصر الإمارة في المسجد الجامع بقرطبة (5 رسم كاميس كاثورلا)؛ كما أشار كروزويل أيضاً إلى سنجات مكورة في المسرح الروماني «أورانج» وفى كنيسة ناتبيداد في بيت لحم، وإلى عقد في مقبرة تيودوريكو دى رافينا، وباب قصر سبالاتو، أما في الشرق العربي فهناك العتب تحت العقد في حصن قصر الحير الأموي الشرقي (لوحة مجمعة 23: 12)، وفي مسجد قرملية الجامع نجد الشكل المكور في العقد الكبير الكائن إلى يمين المحراب، وهو من الإضافات التي تمت في عصر الحكم الثاني، وفي العقد الخاص بالباب القرطبي الخارجي، محل الدراسة، هناك تبادل بين سنجات ذات أربعة قوالب من الآجر وأخرى من الحجارة مصحوبة بالتوريقات؛ وفي الطبلة المحاطة بنقوش كوفية رأيناها في باب سان استبان، نجد زخرفة هندسية طريفة تدخل فيها صلبان معقوفة، أما الأشرطة فهي من الطين المحروق، وهو نمط نجده في عقود أبواب مسجد مدينة الزهراء، غير أن الزخرفة الهندسية هنا كلها من الحجر (لوحة مجمعة 48: A،B)؛ وقد ظهرت في هذه الأشرطة، كمقدمة، الزخرفة التي تراها في الجزء السفلى للسنجات الحجرية (لوحة مجمعة 48: 2)؛ ويلاحظ أن النمط الهندسي لطبلة عقد الباب الذي يرجع إلى الحكم الثاني مشتق من تكوينات قديمة (لوحة مجمعة 1-46): حيث A من أولمبيا و A من

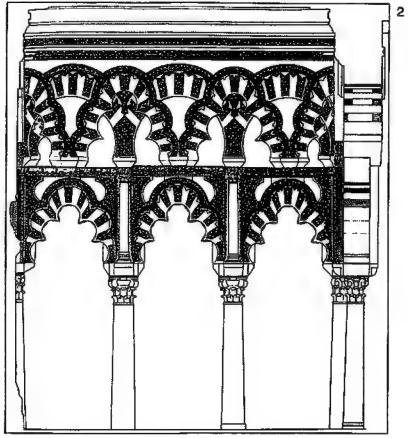


لوحة مجمعة 40: مصلًى بيابثيوسا، العقود المقصصة من الداخل، N.

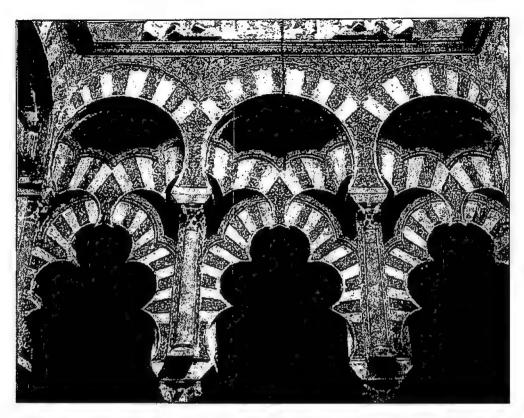


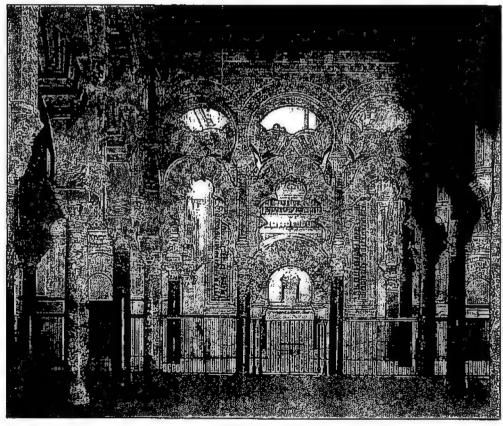




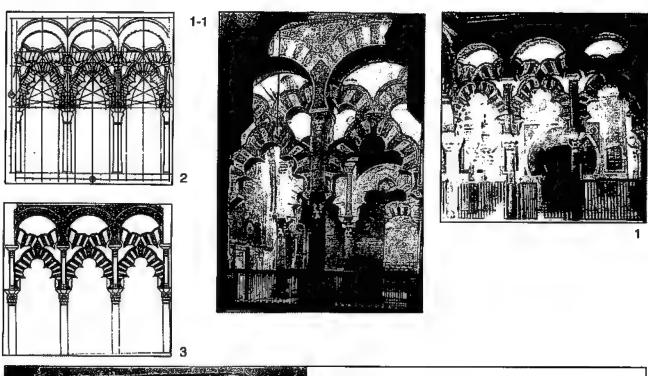


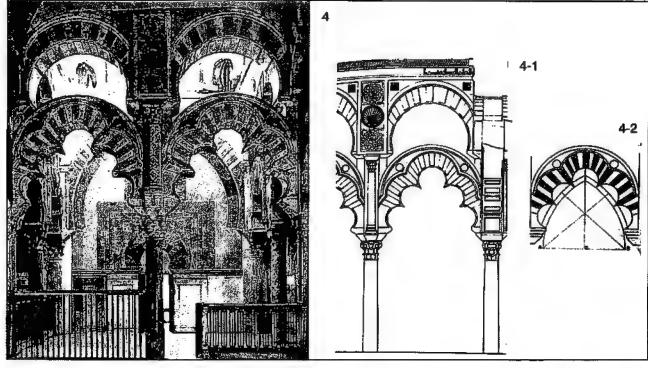
لوحة مجمعة 24-1: مصلًى بيابثيوسا، العقود المفصصة من الداخل، S.

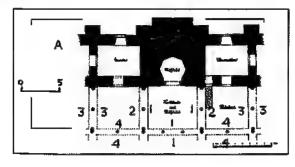




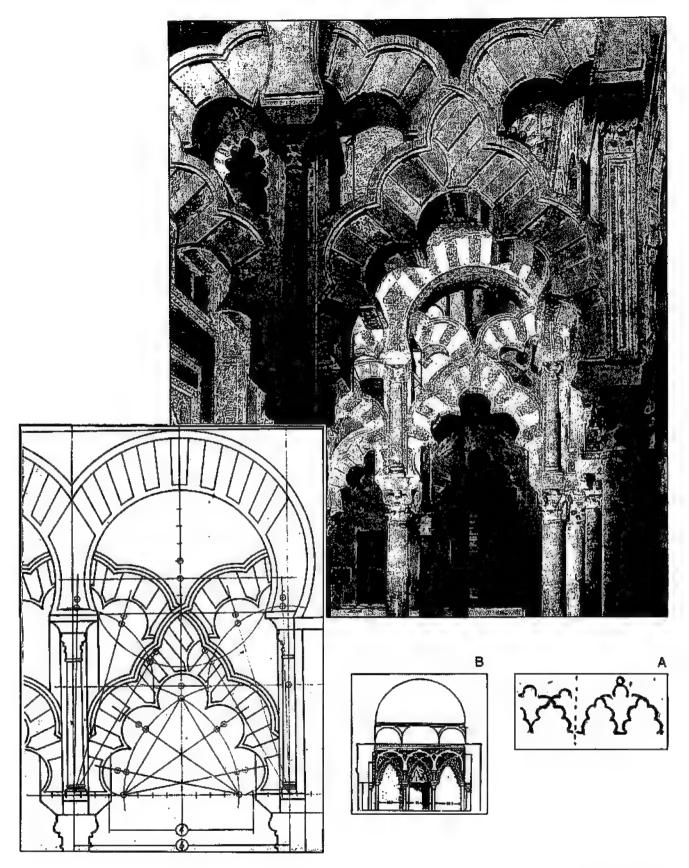
لوحة مجمعة 43: بوائك مستمرضة بين الرواق الرئيسي وقبة المحراب.







لوحة مجمعة 44: القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب. العقود المفصيصة.



لوحة مجمعة 14-1: القياب الثلاث الكائنة أمام المحراب. العقود المقصصة 1، 2.

الفن القبطي، وهي أشكال نراها لأول مرة في قرطبة في طبلة أحد أبواب مسجد مدينة الزهراء (B)؛ وفي المتب هناك تناوب بين السنجات ذات الزخارف النباتية والأخرى ذات الزخارف الهندسية على الطراز البيزنطي (أشكال على هيئة علامة + وجوانب ذات زوايا ظهرت لأول مرة في قصور مدينة الزهراء)؛ وفوق العتب هناك شريط فيه نقوش كتابية كوفية، ضاعت في أغلبها، في تواؤم مع الشريط الذي يحيط بالطبلة، مثلما هو الحال في باب سان استبان، وهذا نموذج قد تكرر في الأبواب الأخرى التي درسناها والتي ترجع إلى القرن الماشر. وبالنسبة لوجود نقوش كتابية فوق انحناء فإن هذا سابقة محتملة نجدها في الفن البيزنطي، طيث هناك كوة على شكل محارة من الرخام في كنيسة إسطنبول (سيريل مانجو).

ننتقل إلى الباب رقم 5 الذي يطلق عليه «الباب الصغير المؤدي إلى القصر، حيث نجد أن عقده تم تكسيته خلال القرن الخامس عشر بزخارف قوطية (لوحة مجمعة 47: 5)، ولهذا الباب، مثل سابقه، نقوش كتابية توجد فوق العتب وفي انحناءة الطبلة، غير أنه الآن مغطى، بشكل استثنائي، بلفائف من الأكانتوس ووردة مركزية داخل مربع بارز، وتذكرنا تلك بزخارف في قصر الأمير هشام بمدينة الزهراء. عندما ننظر إلى الباب رقم 6 نجد أنه جرى ترميمه بالكامل وهو يتوافق مع الوصف الخاص بالباب رقم 4، وكان له قديماً عقد حدوى ذو سنجات كاملة، أما الطبلات فتوجد فيها ما سبق أن أطلق عليه Pay pay، أو الوردة ذات الساق الطويل التي رأيناها في واجهة المحراب وفي الصالون الكبير بمدينة الزهراء، ثم تكرر في باب الشيكولاتة؛ نجد في طبلة الباب وحدة زخرفية هندسية وأشرطة من الطين المحروق تضم صلباناً معقوفة في سلسلة، وضي المتب هناك تناوب بين السنجات المزخرفة والسنجات ذات الزخارف الهندسية، مثلما هو الحال

في عتب الأبواب التي توجد في الجوانب والتي نجد فوقها عقوداً، ريما كانت من خمسة فصوص، تضم في الطبلة وحدة زخرفية هندسية شبه مفقودة اليوم (6)؛ بقي أن نسلط الضوء على أن هذه الأبواب الثلاثة وكذا باب الشيكولاتة أسهمت في تحديد أمر كان غامضاً في باب سان استبان وفي نوافذ المثننة القرطبية التي ترجع لعبد الرحمن الثالث؛ أنني أقصد بذلك الشريط البارز في منك بالعقد الذي يبدأ من القاعدة الخاصة بالطبلات الحجرية أو الرخامية في الانحناء الداخلي، ويمتد حتى الشوارع الجانبية للطنف، ويتوافق كل هذا مع واجهة المحراب، حيث هي النموذج الذي يرسم معالم الطريق للأبواب الخارجية التي تحدثنا عنها بما هي ذلك الباب الثلاثي، في المنحنى، الذي نجده في في ذلك الباب الثلاثي، في المنحنى، الذي نجده في المخطط على جانبي عقد المدخل.

بالنسبة للحائط الشرقى، نجد أن باب الشيكولاتة (نوحات 48، 48-1) هو الوحيد، كما كنت أقول، الذي وصلنًا هي حالة جيدة الحفظ، وأزال بذلك الشكوك التي سبيتها أعمال الترميم للأبواب الكائنة في الحائط الغربى وكذا الأبواب كافة المرتبطة بالجزء المسقوف من السجد في عصر المتصور، وبادئ ذي بدء نقول إن الباب مهم للغاية وجماله نقى مثل جمال المحراب الذي يمتبر مصدر إلهام لخطوطه، وبغض النظر عن الاختلاف، (حيث العقود الجديدة المتشابكة في القطاع العلوي، وتراكب العقد والعتب والعقد المشرشر)، فإن الأمر الغريب هو حالة الزواج التي تربط بين الأبواب الخارجية وواجهة المعراب، وكأن الأمر عبارة عن إضفاء هالة من القدسية على كافة واجهات المسجد من خلال واجهة المحراب، وهذا شيء لم يطف بخلد أحد عند تأمل المسجد الجامع في القيروان، على سبيل المثال، أو بالنسبة للمساجد المشرقية الأكثر قدماً؛ ففي المسجد القيرواني رأينا أن الأبواب التي أشار إليها كروزويل كانت متواضعة إن لم نقل شيئاً آخر، وليس لها أدنى علاقة بالمحراب، وهنا فإن المقارنة بين المسجدين

في هذا المقام يتطلب أن نضع في الحسبان رمزية لها دلالتها بالنسبة للمسجد القرطبي، آخذين في الحسيان أنّ المسجد القيرواني له الآن باب رائع معمارياً لكنه يرجع إلى فترة متأخرة هي القرن الثالث عشر، وجاء هذا الباب ثمرة التأثير القرطبي في نظر كل من جومث مورينو وكورزويل وكاتب هذه السطور، وفي هذا السياق يمكن أن ندخل مسجد مدينة الزهراء، حيث نجد أن الأبواب الخارجية، استناداً إلى الأطلال التي عثرنا عليها لأحدها (لوحة مجمعة 34: 13) تشهد بداية نمط الأبواب التشريفية التي نحن بصددها، ثم بعد ذلك المحراب، سيراً على النظرية الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة، حيث من المؤكد أنه كان يتضمن عقداً حدوياً تتوجه مجموعة من العقود الزخرفية وكذا شُرَّافات مستنة، وقد أسفرت الحفائر التي جرت في هذا المسجد عن ظهور دلائل تشير إلى كل ما سبق، ونتساءل: لماذا تم الاستغناء عن الشُرُافات في أبواب المبجد القرطبي؟ هناك باب آخر من الأبواب المهمة، يشبه قوس النصر، هو باب المهدية وهو يرتبط بالأبواب القرطبية من خلال المخطط الثلاثي، الرأسي فقط؛ وفي مسجد سوسة نجد أن الأبواب غاية في البساطة، وعلى هذا فإن ما نشهده في مسجد قرطبة هو عملية انتقال واجهة المحراب إلى الواجهات الخارجية، وكأن الغاية هي إضفاء القدسية على المبنى بالكامل، ولما لم يكن هناك أبواب شبيهة في قصور مدينة الزهراء فإن الاستنتاج هو أن هذا النمط من الواجهة محل الدراسة قد ولد ليكون خاصاً بالمبنى المقدس في الإسلام؛ والأمر المهم أيضاً هو أن العمارة الإسبانية الإسلامية، خلال القرن الثالث عشر، وهي بالتحديد العمارة الفرناطية، ظهرت فيها أبواب على شاكلة المعراب، وكانت مداخل لصالات التشريفات وقياب المنصور.

لأول مرة في قرطبة نجد أن باب الشيكولاتة يضم قطاعاً علوياً مكوناً من عقود حدوية متقاطعة، وهذا مفهوم كانت له بالضرورة أمثلة سابقة محلية أو في

حوض البحر الأبيض المتوسط، دون أن يكون الطريق واضحاً تماماً نحو المشرق، وهنا أقدم بعض الأمثلة: كتلة حجرية قوطية ظهرت في الموناسيد (طليطلة)، حيث هناك مقر نصف أسطواني، إضافة إلى لوحات فسيفساء قديمة قدّمها لنا تورس بالباس، وفي بركة تابعة لمزرعة كانيدو دي ماريا رويث دي قرطبة حيث العقود نصف الأسطوانية المتقاطعة والمشيدة من الأجرّ؛ كما قدم لنا جولفن مثالاً آخر شبيهاً يرجع إلى القرن العاشر، في القصر الزِّيدي أشير (الجزائر)، نعود مرة أخرى إلى باب الشيكولاتة، حيث نجد داخل العقود الصغيرة وحدتين زخرفيتين هندسيتين لهمأ دلالتهما (لوحة مجمعة 48: 3، 4)، الأولى ترجع إلى العصر القديم، مثلما نجده في زخارف جصّية في بياخويوسا (أليكانتي) (5) مع صلبان معقوفة في تبادل مع الوردات، لكن النمط القرطبي يضم بدلاً من هذه الوحدات الزخرفية الأخيرة وحدة على شكل علامة + (6) ذات الأصول القديمة والبيزنطية، وهو النمط نفسه الذي شهدناه في طبلة الباب رقم 4 في الحائط القربى؛ أما الثانية (الوحدة الزخرفية) فهي رقم (4) وهي عبارة عن صلبان معقوفة نراها في العضادات المجرية التي ظهرت في تطيلة، وهي وحدة نسبها جومت موريتو للمسجد الجامع بهذه المدينة؛ وتغطى طبلة عقد الباب القرطبي وحدة زخرفية هندسية عبارة عن أشرطة حمراء من الطين المحروق غير معروفة حتى تلك اللحظة، رغم أن الوحدة الأساسية بها تُرى في أرضيات قصر الأمير هشام بمدينة الزهراء، ومن القطع الأصيلة أيضاً رؤوس السنجات في العتب الذي يبدو كأنه مسننات، حيث نجد كتلاً حجرية مزخرفة في تبادل مع وردات من الطين المحروق، وهي في واقع الأمر عبارة عن قوالب من الآجر موضوعة على وجهها، وهذه النماذج موجودة قبل ذلك في مدينة الزهراء؛ أما بالنسية للطبلات والبراذع فإن الأولى مزخرفة بوحدة «الباي باي» التي أشرنا إليها، بينما الأخريات تضم

نمطاً حيوياً من اللقائف المصحوبة بالأكانتوس، ويبدو أنه نمط بدأ في قصر الأمير هشام بمدينة الزهراء. وختاماً نشير إلى الأشرطة القائمة بين الأشرطة المزدوجة للطنف، حيث تحمل زخارف عبارة عن وحدات على شكل علامة + ذات الأصول البيزنطية، وهو موضوع معاد ومكرر في قصور مدينة الزهراء، كما رأينا، يقوم بدور التربيع للعقود والطاقات (الكوّات).

رغم أن الأبواب الثلاثة الأخرى للحائط الشرقي (لوحة مجمعة 49) قد وصلت إلينا في حالة غير جيدة على الإطلاق، فإنها تساعدنا على أن نرى جزءاً من المقود وعتبها وكلاهما له سنجات زخرفية وأخرى غير ذلك في تبادل بينهما حيث يلاحظ أن هذه الأخيرة تحمل، مثل الطبلة، وحدة هندسية مرسومة باللون الأبيض والأحمر من الطين المحروق؛ يتضح لنا إذن أن العرفاء كانوا يميلون إلى أن يكون هذا الصنف من الزخارف متنوعاً، ابتداء من بناء مدينة الزهراء؛ ويلفت النظر مجموعة الوحدات الزخرفية القائمة، وهنا تكفى المقارنة بين طبلة باب الشيكولاتة وعقد الباب رقم (1) المتشابهان لكنهما مختلفان؛ وهذان البابان، ومعهما الباب رقم (3) تشير بوضوح إلى أن النقوش الكتابية الكوفية المحيطة بالانحناء كانت أمرأ ضروريا في المساجد كافة ابتداء من باب سان استبان، نرى أيضاً هي الباب رقم (3) جزءاً من الألوان الزاهية، ومنها الأحمر الماثل إلى اللون البرتقالي في الأشرطة الغائرة وكذا كخلفية للنقوش الكتابية.

## relosias : 12 - 7: التشبيكات:

كان للأبواب الخارجية كافة بالمسجد، بما في ذلك سان استبان تشبيكات من الرخام في الجزء العلوي فوق الأبواب المطموسة التي في الأطراف، وكانت مصحوبة بعقود حدوية أو مفصصة، وكانت الفتحات في هذه

التشبيكات ضيقة لدرجة أنه كان لا ينفذ منها إلا القليل من الضوء صوب الحرم، في البداية نجد تشبيكات باب سان استبان، حيث تقع في أعلى قطاع، أي على ارتفاع يتراوح بين 39، 6م إلى 8م ابتداء من الأرضية، ولما كان باب عبد الله صفيراً، كان في حاجة إلى طابق آخر من النوافذ، لكن جرى وضع أنصاف تشبيكات في الجزء السفلي؛ ويلاحظ أن تشبيكات واجهات الحرم، في عصر الحكم الثاني، لم يكن ارتفاعها يتجاوز أربعة أمتار، خلافاً لما عليه الأبواب الخارجية في التوسعة التي تمت في عصر المنصور، إذ يصل ارتفاعها إلى 6.50م ابتداء من الأرض، ويعد العصر العربي أضيفت مجموعة من التشبيكات، دون عقود، في بمض الحوائط المساء والتي تصاحبها أبراج صغيرة أو دعامات زائفة. وقد حفَّز فيلكس إيرناندث كالأوس بريش على القيام بدراسة تفصيلية لكافة التشبيكات في المسجد، وخلصت الدراسة إلى أن التشبيكات الأصلية لا تتجاوز تسع عشرة تشبيكة من إجمالي ثلاثين كانت قائمة، يما في ذلك التشبيكات التي نراها في الحائط الشرقي لتوسعة الحكم الثاني، والتي زالت عندما جرت توسعة المسجد على يد المنصور؛ غير أننا نعرف من خلال ابن غالب أنه كان للمسجد 54 تشبيكة، يرى المؤرخ العربي أنها ألواح من الرخام مخرمة وموضوعة في الحائط حتى ينفذ الضوء من خلالها، كما يشير إلى أن كلاً من الحائط الشرقى والغربي كأن لكل واحد منهما خمس عشرة تشبيكة، وفي الحائط الجنوبي أو حائط القبلة هناك ثماني عشرة تشبيكة، أما الساباط فتوجد فيه ست، ومن هنا، أي انطلاقاً من هذا الوصف الذي جاء لنا به، يمكن الحديث عن خمس واجهات في الحائط الغربي وسبع في الحائط الشرقي، في عصر المنصور، بمعدل تشبيكتين لكل باب، وبذلك يبلغ الإجمالي 54 تشبيكة، وإذا ما وزعنا التشبيكات حسب عدد الأروقة، في الحائط الجنوبي، بمعدل 18 تشبيكة إضافة إلى ست تشبيكات في الساباط، فإن العدد الإجمالي يبلغ 48.

ومن جانب آخر أعود للتذكير بأن ابن غالب هو المؤرخ الذي تقترب تقديراته من الأرقام السليمة للأبواب الكائنة في المسجد وهي سبعة عشر باباً. أما بالنسبة لمؤرخين آخرين من المرب فإن الإدريسي يحدثنا عن أن التشبيكات في المسجد لها أشكال زخرفية سباعية وأخرى مثمنة (؟) وتختلف يما بينها.

تضم اللوحات المجمعة 51، 52، 53 التشبيكات المحفوظة كافة ولكل رقمها، ابتداء من 1 حتى 33، بما في ذلك تصميمات هندسية لوحدات موازية في مبانى أخرى؛ تضم اللوحة رقم 51، رقم 1، 3، لباب سان استبان، حيث التشبيكة الأولى مكونة من دوائر متقاطعة ترتبط فيما بينها بدوائر صغيرة أفقيا ورأسياً، وهي وحدة شبيهة بتلك التي نشهدها في قصر خربة المفجر السورى (هاملتون) وبفسيفساء في خيريكو Jerico (أريحا) (2)، وكذلك هناك رسم لقصر تيودوريكو دى رافينا. تضم التشبيكة رقم 3 مجموعة من الوحدات المتراكبة الشديدة الشيوع في الحجارة الموطية، في ماردة (4-1) وطليطلة (4-2) وقطع قديمة من الفسيفساء (4-3). أما رقم 5 فهي مقسمة إلى نصفين، وقد جرى تركيبها في الأسفل على جانبي باب سان ميجل أو الباب الصغير الذي يرجع إلى إمارة عبد الله، وسيتكرر رسمها في الباب رقم 4 في الحائط الغربي في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني (6)؛ ويتكون الرسم من مربعات متشابكة بواسطة عقد، أفقياً ورأسياً، حيث نجد فيها أشكالاً نجمية مكونة من ثمانية أطراف، ومربعات مكونة من مقياسين مقلوبين، وهذا نمط شديد الأصالة، نيست له سوابق معروفة. ما بقى هو أن نسلُّط الضوء على أن كل شكل نجمى ترتبط به تسعة فراغات في سلسلة لا متناهية. ترجع التشبيكة رقم (7) للباب رقم (5)، عصر الحكم الثاني، وهي ذات سيعة أطراف، وطيق نجمي مكون من سنة أطراف، وهذا ما نجده في المجلس، في الصالون الكبير بمدينة الزهراء، ويلاحظ أن مراحل تكوينه قائمة في الرسم

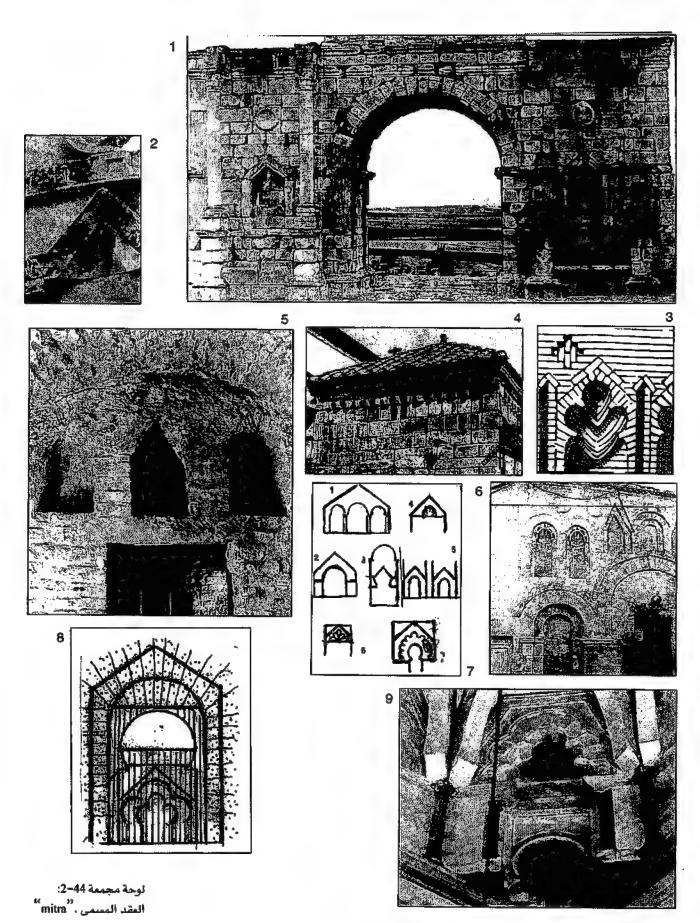
(X)؛ يلاحظ أن نمط التشبيكة رقم (8) غير مسبوق، وهو يرجع إلى عصر الحكم الثاني، ويضم طبقاً نجمياً من ثمانية، داخل مربع، ومع بعض التنويعات نجده في القبة الكائنة أمام المحراب (ق 10) (لوحة مجمعة 52: 31). نعثر على تشبيكة مهمة في حائط القبلة الذي يرجع لعصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة 52: 11)، حيث بلاحظ أن مركزها هو تلاقى الوحدات أو التقاطع بين أربعة أشباه دوائر تتقاطع مع وحدة مكونة من سبعة أطراف وتدخل في تقاطع مع مربع مركزي، وهذه منبثقة من أرضيات وتصميمات أخرى شي مدينة الزهراء، والجديد في هذه التشبيكة هو إضافة الزخارف النباتية ذات الفصوص الثلاثة أو الأطراف الثلاثة، التي تظهر لأول مرة في تشبيكة بمسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 53: 29) شم تتكرر بعد ذلك في الواجهات التي ترجع إلى عصر المنصور كما سنري. غير أن التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني لا تضم تشبيكة بسيطة ظهرت في المسجد الملكي (لوحة مجمعة 52: 12)، وهي تشبيكة تقوم على مربعات وكل مربع فيه، بشكل تبادلي، دواثر، وميدالية ذات أربعة فصوص، وربما كان ذلك تنويعة من تنويعات تشبيكة مطموسة ترجع إلى القرن التأسع، العصير الحفصى، في صحن المبجد بالقيروان، نشرها أ. ليزن. وقد أشار جولفن لواحدة أخرى فوق محراب هذا السجد.

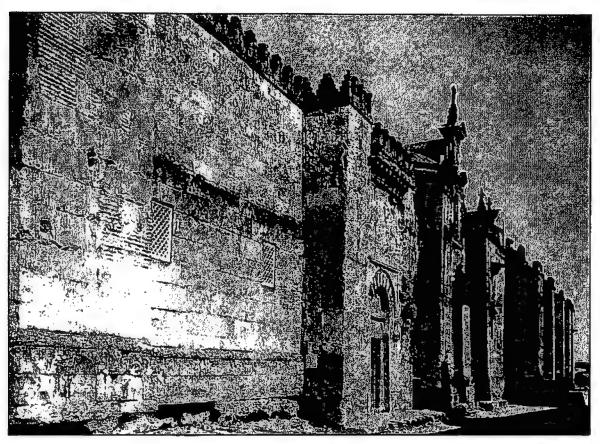
يضم متحف قرطبة للآثار تشبيكتين مهمتين يقال إنهما تنسبان إلى المسجد الجامع بقرطبة، طبقاً لجومت مورينو وتورس بالباس (لوحة مجمعة 52: 9، 10)، يلاحظ أن الأولى منهما فيها طبق نجمي من ثمانية أطراف، متكررة في الأطراف وكل ميدالية مكونة من أربعة فصوص وأربعة أطراف بزاوية قائمة؛ أما التشبيكة الثانية فهي تعود إلى الطبق النجمي المكون من سبعة أطراف، حيث نلاحظ عجلة من هذه الأطباق المتراكزة لكنها مختلفة الأحجام، كما نجد النمط نفسه في الأجزاء المليا لصحن كل من توسعة الحكم الثاني،

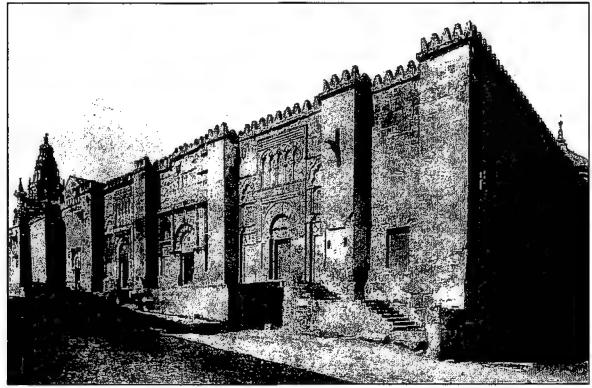
والجامع الأزهر بالقاهرة (كروزويل) (لوحة مجمعة 10-10)، وهي لاحقة على توسعة الحكم الثاني. وبالنسبة للتشبيكة التي سبقت الإشارة إليها والخاصة بالقبة الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة 52: 13) يمكن القول عنها إنها سابقة للأطباق النجمية كافة، المكونة من ثمانية أطراف في الفن الإسباني الإسلامي (لوحة مجمعة 52: 14، 15)، وخلال السنوات الأخيرة تمكن مارفيل رويث من أن الست عشرة نافذة الكائنة في الجزء العلوي لمصلّى بيابثيوسا كانت لها تشبيكات من الرخام، حيث عشر على أطلال واحدة منها، وهي مكونة من عقود مفصّصة متشابكة وأبدان وتيجان مؤانها بذلك نوع من التشبّه بالعقود المفصّصة الخاصة بحوائط المصلّى (بيابثيوسا).

بقى أمامنا وصف التشبيكات التي ترجع إلى توسمة المنصور (لوحة مجمعة 53) حيث يرى جومث مورينو أن بعضها ربما كان ينسبب في البداية، إلى واجهات الحائط الشرقي في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، وريما كانت تلك التي تحمل أشكالاً فيها حيوية ولفتاً للأنظار (20، 21، 22، 27)؛ تتكون التشبيكة الأولى من مربعات تضم أشكالا زخرفية نباتية ذات ثلاثة أطراف، وقد لاحظناها في تشبيكة ترجع إلى عصر ذلك الخليفة (لوحة مجمعة 52: 11)، ويعود بنا شكلها إلى أنماط بيزنطية، وإذا ما استثنينا الزخارف النبائية نجده يعود بنا إلى القصر الأموى في خربة المفجر، يلاحظ أن التشبيكة رقم (22) تتسم بالطرافة فهي مجموعة من المربعات المتشابكة عند أطرافها وفوقها وحدات على شكل علامة + أو خطوط متحتية، طبقاً لنموذج ظهر في مدينة الزهراء، في قاعدة عمود وبقايا تشبيكة (23)، كما تتكرر في ذلك الجزء من الرخام الذي يرجع إلى قصبة ملقة، (ق10) (24)، أضف إلى ذلك وجودها ضي قطع أقدم، مثل بعض جزازات الجصُّ الروماني في بيَّاخويوسا (25)، طبقاً لبلَّدا دومنجث، نجد مثالاً آخر في الفن البيزنطي.

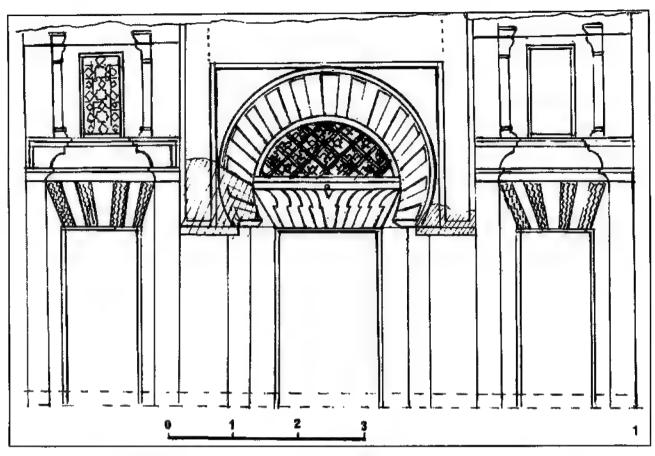
وأخيراً نلقى نظرة على التشبيكة رقم (27) المكونة من دوائر مترابطة على أساس نمط روماني قديم وكذا بيزنطى معتاد في الفسيفساء، ويمقاييس إجبارية، في إيطاليكا (بلدة الإمبراطور أدريانو)، وبازليكا ترجع إلى العصر السيحي الأول في إلش، وسائنًا لونستانسا دي رافينا، وفي قرطية في فسيفساء سانتا كلارا (مارفل رويث)؛ كذلك في التشبيكة العربية بمسجد مدينة الزهراء، رقم (29)، حيث تظهر لأول مرة عناصر نباتية ذات ثلاثة أطراف ووردات داخل شبكة الدواثر مثلما نرى في التشبيكة رقم (27)؛ هناك صورة طبق الأصل، متأخرة، لهذه التشبيكة الخاصة بمدينة الزهراء، حيث نراها مرسومة في سقف يرجع إلى القرن الحادي عشر في المسجد الجامع بالقيروان (رقم 28 طبقاً ل. ج. مارسيه)، وإذا ما نظرنا الى التشبيكات التي ترجع إلى عصر المنصور والتي تتسم ببساطتها أو أنها تنسب إلى عصر فني آخذ في الزوال، لوجدنا أنها خمس (لوحة 53: 16، 17، 18، 26، 31) حيث نجد الأولى عبارة عن دوائر موضوعة في وحدات، على الطريقة القوطية، وهي في حقيقة الأمر وردات مكونة من أربع بتلات؛ أما التشبيكة التالية فهي عبارة عن شبكة مكونة من ميداليات صغيرة، كل منها مكون من فصوص أربعة؛ يلاحظ أن رقم (18) مكونة من شبكة من الوحدات الرأسية والأفقية منحنية الخطوط ومتشابكة، طبقاً لنموذج بيزنطي وقوطي لا نعده في لوحات النسيفساء القديمة، كما نراها في المسجد القرطبي نفسه في الحليات المعمارية المتموجة Cimacio وكذلك في السقف (19)، وقد ظهر هذا الشكل في الرسم على السقف المشار إليه بالمسجد الجامع بالقيروان. هناك تنويعة أخرى، غير جيدة، للنمط نفسه في التشبيكة رقم (26)؛ أما رقم (31) فهي تقوم على صلبان معقوفة متكررة؛ وإذا ما تحدثنا عن العلاقة المكنة الخاصة بالوحدات الزخرفية الهندسية مع مثيلاتها في المسجد الجامع بالقيروان لأمكننا أن نبرز قطعة من تشبيكة

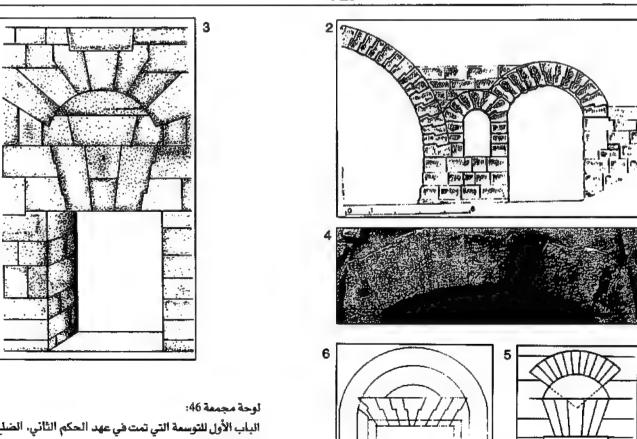




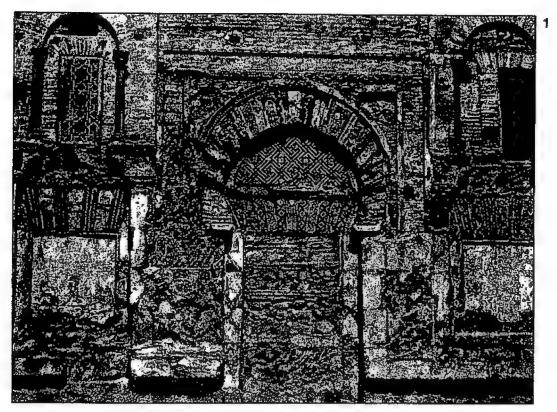


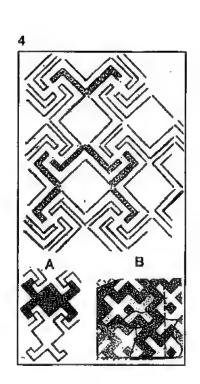
لوحة مجمعة 45: أبواب خارجية للمسجد الجامع يقرطبة، الضلع الغربي،

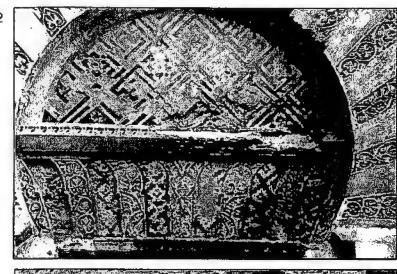


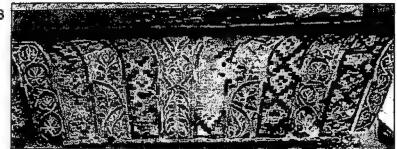


الباب الأول للتوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني. الضلع

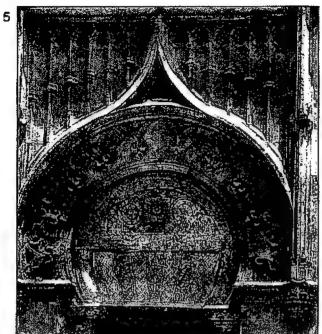


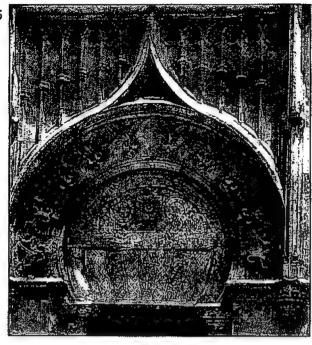


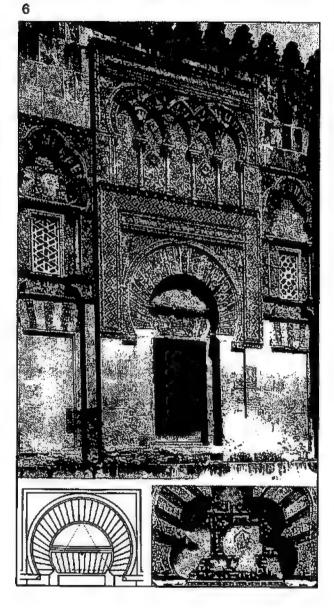


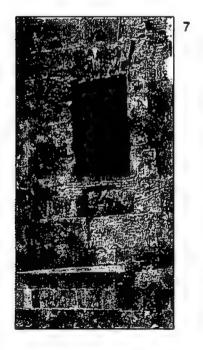


لوحة مجمعة 1-46: الباب الأول للتوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني. الضلع الغربي.

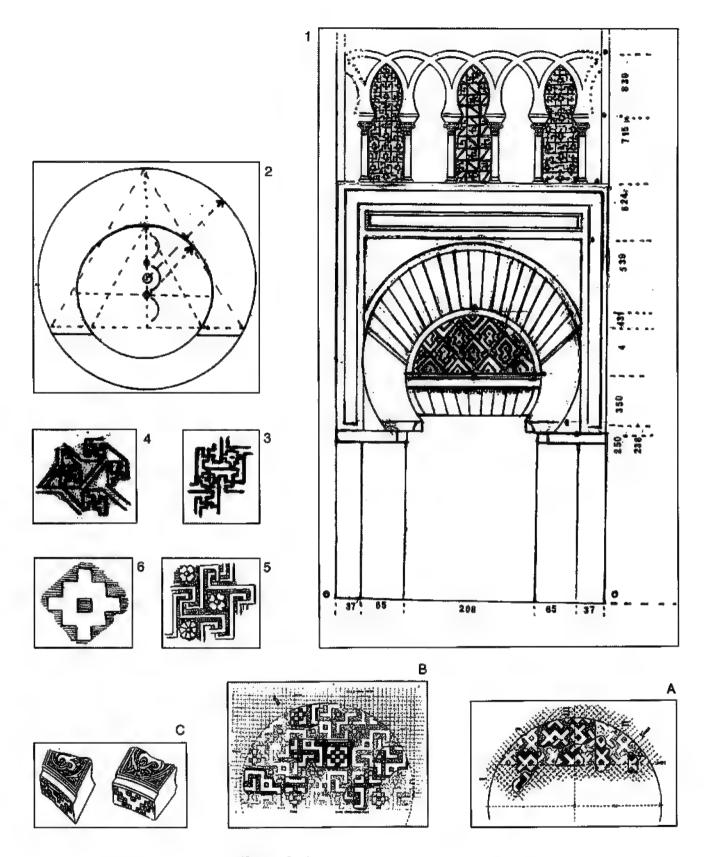




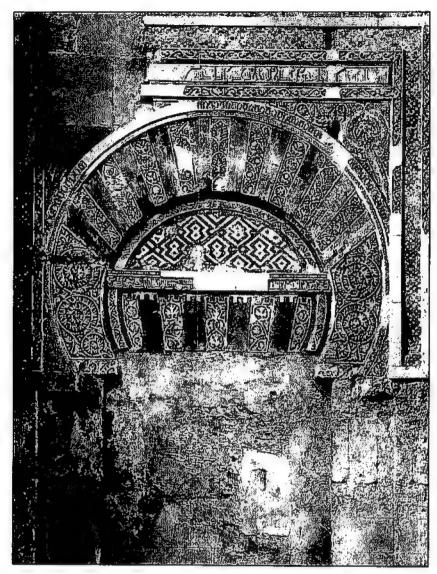


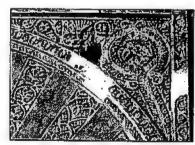


الباب الثاني والثالث والرابع في التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني، الضلع الغربي.

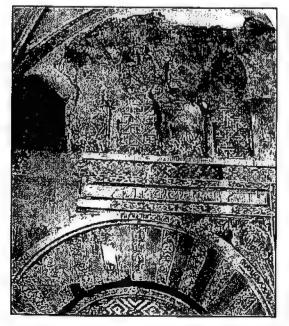


لوحة مجمعة 48: باب الشيكولاته، عصر الحكم الثاني، الضلع الشرقي A،B،C: مسجد مدينة الزهراء.

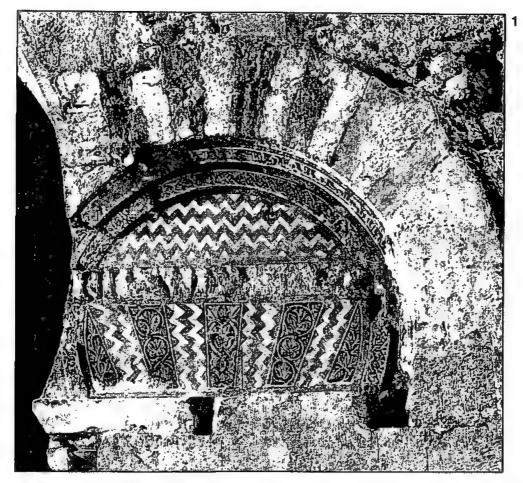


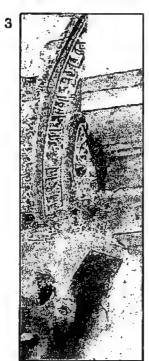






لوحة مجمعة 48–1: باب الشيكولاته،

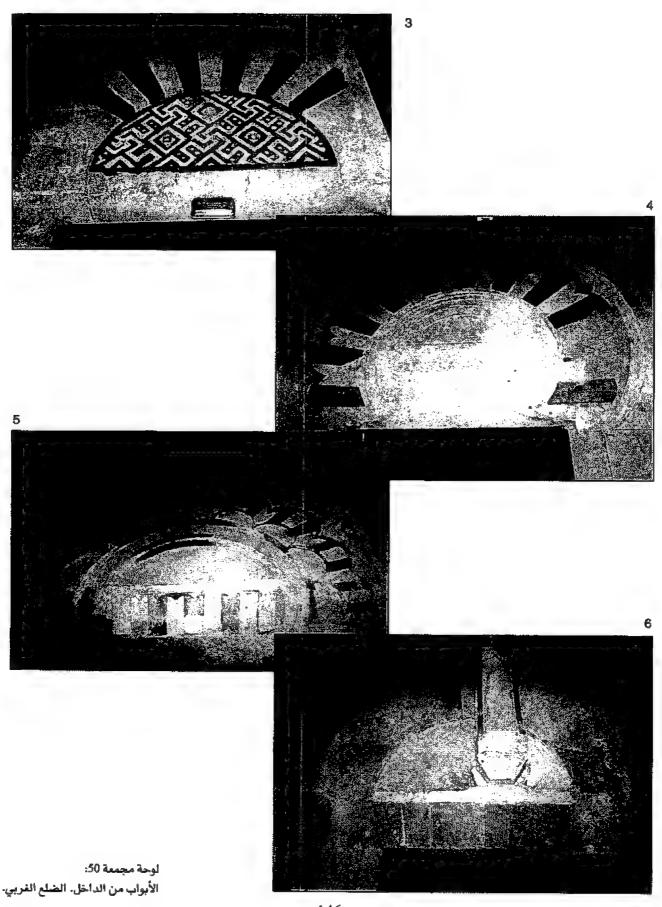






2

لوحة مجمعة 49: الأبواب الأخرى في عصر الحكم الثاني، الضلع الشرقي،



ظهرت في مدينة الزهراء (32) شديدة الشبه بقطعة أخرى في منبر المسجد القيرواني (ق 9) (33)؛ وفي نهاية المطاف نشير إلى بعض قطع التشبيكات المحفوظة في متحف الآثار بقرطبة (لوحة مجمعة 51: A) وهي قطع يمكن أن تنسب إلى المسجد خلال عصر الإمارة، إضافة إلى قطع من الرخام قوطية الأصل ربما أعيد استخدامها في المسجد كتشبيكة نافذة (لوحة مجمعة إلى المسجد الجامع في كل من دمشق والقيروان، حيث إلى المسجد الجامع في كل من دمشق والقيروان، حيث نراها في هذا الأخير في العقود الزخرفية التي نتوج عقد المحراب، كما أن وجودها ملحوظ في المساجد القرطبي.

#### 12 - 8: أغطية القباب:

يمكن أن نلمح نضج عمارة ما بالقبو أو القية، وقد تركت لنا روما وبيزنطة البدايات والمبادئ الخاصة بهما في مجموعة من القباب: هناك القبة نصف الأسطوانية، والقبة المضلعة أو ذات الأضلاع (الأوتار) المتلاقية عند المفتاح والأقبية نصف الأسطوانية، والقباب المشطوفة ذات الشطفات الأربع أو الثماني، والقبة البيضاوية والقبة المشطوفة aristes، ويلاحظ أن الأولى منها لها مناطق ائتقال لتحديد النقطة الفاصلة بين المربع والمستدير، وكانت القبة البيزنطية ذات الأصول المشرقية تقوم على مفهوم أساسى، والذي على أصوله نجد أن الشكل الخارجي أو منكب القبة لابد أن يعكس الشكل الداخلي، أي القبة على شكل نصف البرتقالة؛ وشاع هذا المبدأ في العمارة العربية، لكن ليس في الأندلسية، فقد جرت تغطية القطاع الخارجي للقباب الأكثر أهمية، وكائت التنطية تتم باستخدام أسقف جمالونية ذات أربعة ميول أو ثمانية، ولا نعرف أي مثال شذ عن هذه القاعدة، اللهم إلا بعض المصلّيات الصغيرة أو الأربطة (جمع رباط) الحضرية أو تلك التي توجد في الحقول؛

ولم يكن الأمر على هذا النحو في العمارة العربية في إفريقية، أو في المغرب أو صقلية وكان هذا يمثل بصمة التأثير المشرقي. كان وجود الأقبية أو القباب في قرطبة عصر الإمارة، من تلك الأحجام الكبرى، أمراً غريباً وريما كانت غير قائمة، فلم تصلنا إلا قباب مشطوفة صغيرة aristes وبيضاوية أو نصف أسطوانية في مدينة الزهراء، وكذا في سلالم المئذنة الكبرى لعبد الرحمن الثالث؛ والأمر الطبيعي هو أن مجالس هذه المدينة الملكية - مثلها مثل المساجد - كانت ذات أسقف مستوية من الخشب على طريقة البازليكيات المسيحية والنُّحل الأخرى، وهذا دليل على غياب معماريين أو فتيين قادرين، أو ممن لهم خبرة في عمارة أو تقنية تتعلق بما مضى، وهذا لا يتوافق مع المهارة أو الخبرة العالية، فنياً، التي أظهرها المماريون والحجّارون القرطبيون الذين أقاموا العقود المتراكبة في المسجد الجامع خلال عصر الإمارة. كانت مدينة الزهراء مدينة ملكية رائعة ومخططة جيداً، رغم أن عملية البناء كانت مرتبطة بإيقاع زمني متسارع، وللوصول إلى الغاية المنشودة فقد جرى استغلال الوقت في قطع الحجارة ونقلها إلى جوار موقع البناء وسبكها في الحوائط بينما يتولَّى الفنانون عملية الزخرفة من خلال طبقة الجصّ فوق الحجر الرملي، وهي طبقة توجد في العقود والجدران من الداخل في صالات المجالس؛ في المدينة الملكية نجد أن تقطيع الحجارة، الخاصة بالأغراض الممارية المقدة، يسم بنيبة، ففي المئذنة الكبرى، في مسجد قرطبة، نجد أن أقبية السلالم، التي درسها فيلكس إيرناندث، كانت ظاهرية، ومشيدة من الجصّ، وقد يقال إنه عند الاستغناء عن الآجرّ كمادة بناء طيّعة فإن فصل بناء الأقبية تم استبعاده، أمام المشرق الذي تستخدم فيه هذه المادة ويتم من خلالها التوصل إلى قباب أو أقبية معقدة ابتداء من عصر الفرس، وهذا تقليد استخدمه الفن البيزنطي.

في هذه السوابق، التي نجد فيها قرطبة العربية

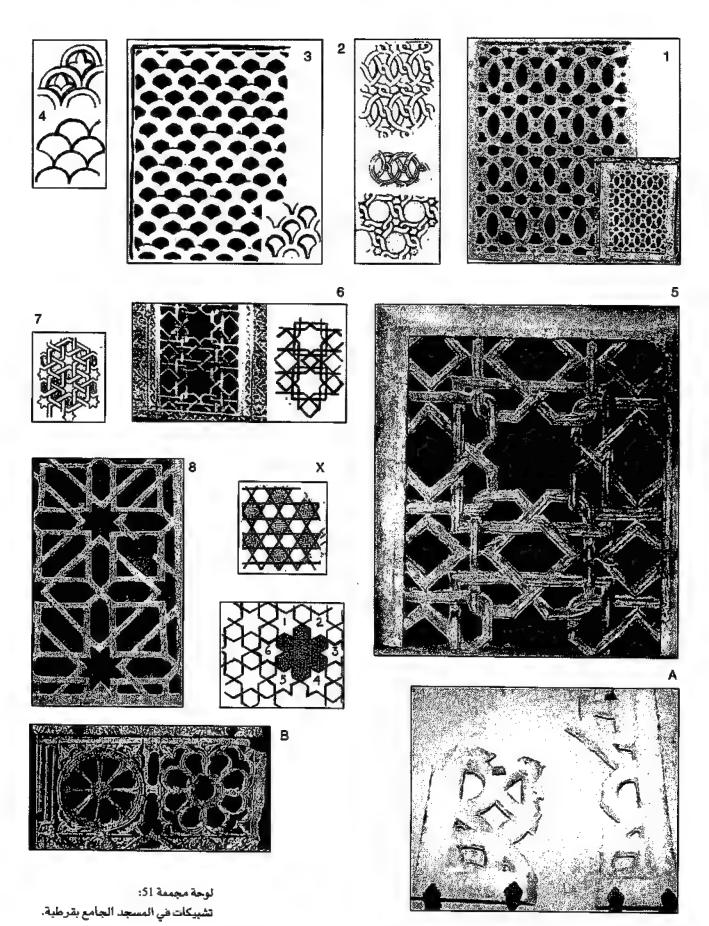
تستخدم الحجر كمادة مفضلة أو حصرية، يلاحظ وجود الطين المحروق، بصفته مكملاً زخرفياً، سواء كان في الأرضيات، أو في الوحدات الزخرفية الهندسية في طبلات العقود في الواجهات، وهنا نتساءل: كيف يمكن تفسير تلك التقنية المقدة في قطع الأحجار الخاصة بالقباب الحجرية ذات الأوتار المتقاطعة والتي توجد، كأنها معجزة، في القياب الثلاث الكائنة أمام المحراب، وكذا في مصلّى بيابثيوسا، أي القبة التي توجد في بداية الرواق المركزي للمسجد ضي التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني؟ هذا يصيبنا بالتشعريرة، مثلما هو الحال بالنسبة للعقود المتراكبة هي الأروقة، وريما أكثر. حاول بعض الباحثين البرهنة على أن هذه القياب المبقرية مصدرها المشرق، سواء كانت إيران أو ما وراء النهرين، موطن البناء بالآجر والقباب ذات الأوتار وكأنها شخشيخات، ومع هذا فهي من الناحية التاريخية لاحقة زمنياً - وبكثير - على القباب الحجرية القرطبية وعلى ما نجده في إفريقية. وجرى الحديث، في هذا السياق، عن تقنية الآجر المشرقي وتطبيقها على الأقبية أو القباب الحجرية في المغرب الإسلامي، وتمحور النقاش في دائرة مقارنة القباب ذات الأوتار، من الآجرّ، في أصفهان، بالقباب الحجرية القرطبية، وهذا نقاش قديم لم يقل فيه تورس بالباس الكلمة الأخيرة، انتظاراً لظهور نموذج يفسر الموقف.

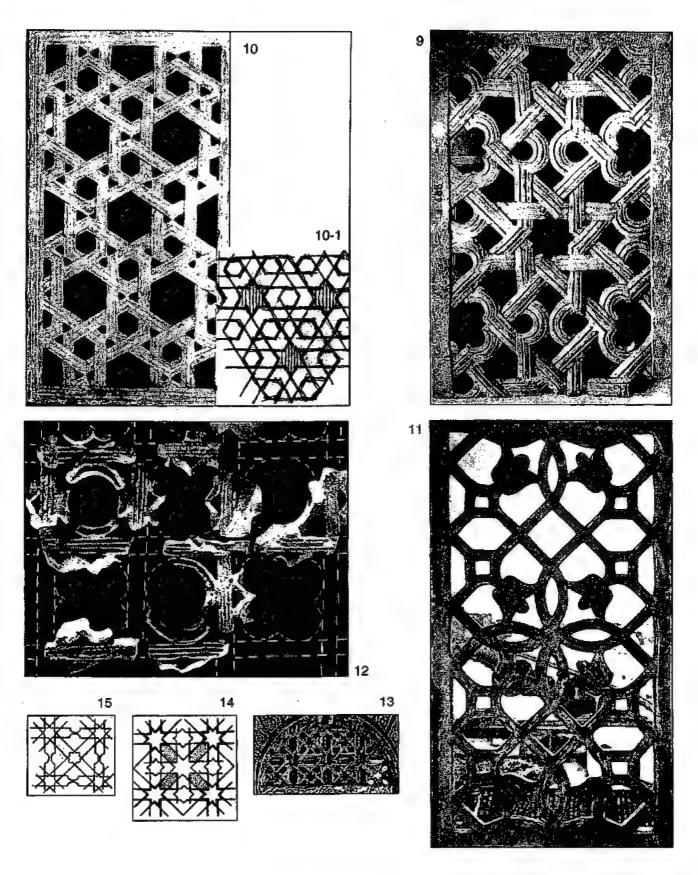
هناك نموذج لا يبدو مقنعاً للغاية وهو القباب ذات الأوتار، أو العقود المتقاطعة التي نجدها في العمارة الأرمينية، والمتمثلة في مصلّى Apta الذي يرى شوازي Choisy أنه أقيم حوالي 1180م، وقد قارن بنوا Benoit فيه هذا المصلّى بالقباب القرطبية، وأوضح أنها ترجع تقنياً إلى أرمينيا، وأوضح أن حالة القباب الأندلسية حالة استثنائية؛ أما بالنسبة للهياكل المشيدة من الآجر في الجمعة بأصفهان، التي أرجعها بوب، في البداية، إلى نهاية القرن الثاني عشر، بينما قال باحثون آخرون إنها ترجع إلى القرن الرابع عشر،

یری کل من جابریل ومونیری دی فیلارد أن التفسیر الأكثر منطقية هو أن هذا النمط ذا الأصول الإيرانية، إنما هو إبداع ذاتي من عنديات أحد المعماريين في الغرب أو معماري تأثر بالعمارة الغربية. وكان هـ. تراس يرى أن القباب القرطبية ذات الأوتار المتقاطعة ترجع إلى الفن العباسي، في فارس، أو ما وراء النهرين، عند جومت مورينو، وترجع لإيران عند كل من مارسيه وجودار، كان ج. مارسيه يرى أن القباب ذات الأصل الإيراني قد حلّت بالأندلس بطريق مباشر أو من خلال إفريقية؛ وهنا نقول إننا في مسجد الزيتونة بتونس (864م) والمسجد الجامع بالقيروان (862م) نرى أمام المحراب قبة ذات أوتار بارزة يفترض (أنها مستقلة ذات بروفيل) مستطيل وتتلاقى أوتارها في الوسط أو عند مفتاح القبة، أما الوسط فتوجد فيه أضلاع، وهذا تميز أوضعه لاميرت. ومع هذا، تشير آخر الأبعاث التي قام بها كل من جولفن وليزن إلى محصلة تقول بإن هذه الأوتار ليست مستقلة، فهي ومعها الأضلاع جزء من سياق أو بنية كاملة، وبائتالي فهي هياكل ترتبط بمفهوم أو مبدأ بيزنطى يمكننا تحديده على النحو التالي طبقاً لما يقول به سيريل مانجو: «كان غطاء القبة ذا أوتار وذلك لإيجاد هياكل يمكن أن تكون مستوية أو مقعرة، وتسهم هذه الأوتار في تدعيم القبة لكنها غير معمارية بمعنى أنها كانت تشكل جزءاً من الدبش القائم بينها خلافاً لما كانت عليه الأوتار القوطية». ومن جانب آخر نجدج، مارسيه يقول إنه إذا ما كانت قرطبة قد أخذت فكرة الكوَّات في الزوايا أو مناطق الانتقال عن سورية (دمشق)، ربما أمكنها أيضاً أن تأخذ عنها نموذج القبة لكنه يختم حديثه بالإشارة إلى عدم وجود ما يؤكد هذه المقولة. ولا يرى تورس بالباس أن من المنطقى أن يكون مصدر القبة الحجرية القرطبية هو الموروث الممارى والزخرف الخاص بالآجر، ومن غير المنطقى أيضاً، في نظره، أن تَصَدُّر هذه القباب القرطبية الكاملة، دون تذبذب أو تجارب سابقة، وعلى ذلك يجب أن ندرس هذا

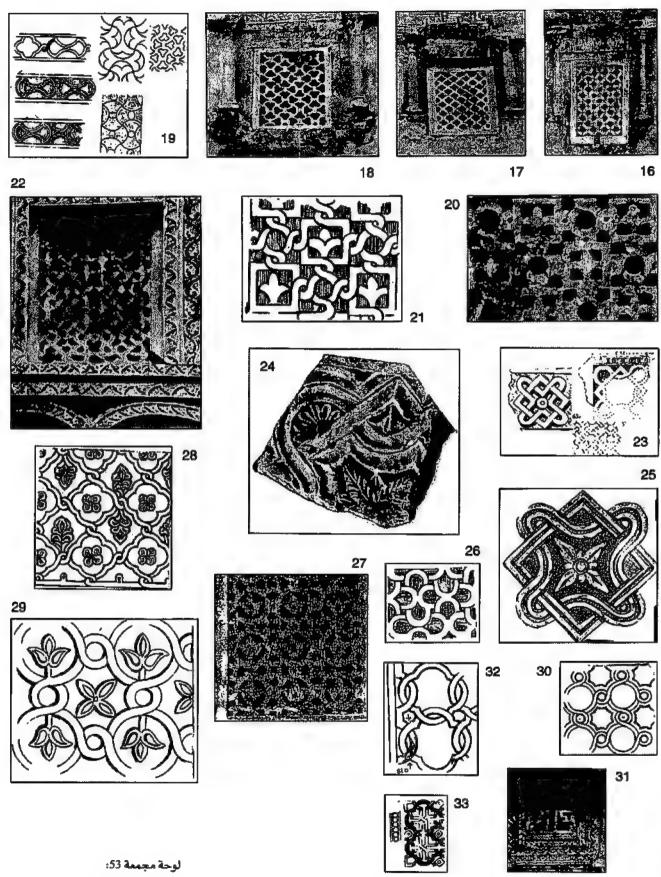
النموذج في سياق جغرافي وبنيوي أوسع أو متنوع، فمنذ وقت قصير نجد ليزن، سيراً على ما يقول به كروزويل، يبرز أن تقنية الآجرٌ في المباني العربية الإيرانية أو ما وراء الثهرين قد انتقلت إلى تركيبات القباب العربية الأفريقية الججرية ذات الأوتار أو حواف الأضلاع، غير الفعلية، بل مستوية، وهذا عكس ما نجده في آثار رومانية أو بيزنطية، وهذا نمط أمكن العثور عليه في الزخارف المُصَّصة في النوافذ المطموسة في الرِّقا أو سامرًاء، حيث نجد أربطة مسطحة انتقلت إلى الحجارة في مسجد القيروان. لكن لم يقل أحد بعد الكلمة الأخيرة في هذا الموضوع؛ وهنا يمكن أن يحدث أن يكون هناك ابتكار أو عمل عبقرى معماري في مذاطق مختلفة في آن معاً، مع إمكانية الاتصال بين هذا وذاك مع مرور الزمن. أليس ذلك هو الحالة نفسها التي نجدها هي المقرنصات الغربية والقول بأصولها المشرقية؟ ثم ننتقل إلى القنوات والجسور وجسور المياه التي تم إبداعها والتي ظهرت في آن، دون حلقات وصل، في أماكن مختلفة ومتباعدة فيما بينها؛ وربما من خلال هذا المنظور يمكننا أن نفهم السر في أن الأوتار المتوازية - ائتين اثنين - في المبنى الأرضى الذي أشرنا إليه سابقاً، (لوحة مجمعة 54: 1، 2) قد تكررت في واحدة من القباب غير الحقيقية في مسجد الباب المردوم بطليطلة (4) وبعد ذلك في دير أرختديًا (بونت بدرا) (8)، وكذلك الوتران المتقاطعان عند مركز فية أخرى صغيرة في المسجد الطليطلي (5) كما نراها في الطابق الثالث في منارة الخالف بقصية سوسة (859م) (6) التي درسها جولفن و أ. ليزن، وتكررت في محراب حصن قادش المسمى سان ماركوس في بويرتو سائتا ماريا (ق 11) (تورس بالياس)؛ نراها أيضاً في سلّم البرج المدجّن المسمى سانتا ماريا دي أتيكا (سرفسطة) (7) وهي مشيدة من الآجرّ. ويشير فيلكس إيرناندت إلى أن إحدى القباب الصنيرة في المتذنة الكبرى لعبد الرحمن الثالث كان فيها هذان الوتران المتقاطعان.

ليس من المستبعد، في هذا المقام، وجود عناصر زخرفية أو وحدات قد انتقلت لتكون جزءاً من التكوين المعماري ولكن دون أن نعرف الوقت الذي انتقلت فيه، وهذه نظرية سوف أتحدث عنها بإسهاب لاحقأ بالنسبة للحالة القرطبية؛ وبالفعل فإن هذا العنصر الزخرية الذي أعير إلى العمارة، من خلال العقد المُفصّص، هو الذي رأيناه في الحوائط المجوفة في قباب السجد الجامع بقرطبة (ق 10)، لكن السؤال الكبير هو: إلام يرجع السبب في الربط بين القباب ذات الأوتار القوطية، بمقودها أو أوتارها المستقلة، وبين القياب القرطبية، قبل الحديث عن إمكانية صلتها بالقباب الإيرانية المشيدة من الآجرَّ؟ من البدهي أن تاريخ إنشاء هذه الأخيرة، وكذا بناء الأولى من الحجارة يؤكد هذا التوازي الأول رغم أننا نرى أن الأسلوب المسيحي تلتقى فيه الأوتار عند المفتاح، بينما نجد المفتاح عبارة عن فراغ متعدد الأضلاع، أضف إلى ذلك أن القباب الأنداسية فيها أربع مناطق انتقال في الزوايا رغم أنها ليست إلا مجرد عناصر زخرفية؛ وعلى أي حال فإن مفهوم منطقة الانتقال قائم هيها ومُنوِّه به من خلال الطريق البيزنطي، أو ربما من خلال العمارة العربية في أفريقية، مع التنويه بأن هذه الأخيرة تضم منطقة انتقال معمارية، الأمر الذي يساعد على تفرّد البنية الممارية للقبة وإمكانية تطبيقها على الحوائط والأكتاف التي تحملها. هناك دور شبيه تقوم به مناطق الانتقال في القباب الصقلية (ق 12) التي تسير على نهج القباب في أفريقية (لوحة مجمعة 56: 12، 13)؛ وبالنسبة للحالة القرطبية نجد الأوتار أو العقود تدور حول الفراغ المثمن للمفتاح الأمر الذي يؤدي إلى إحداث ضغط مركزي، بدلاً من أن يتم تراكز هذه الأوتار على الأضلاع الثمانية للقاعدة وهذه القبة، نظراً لطبيعتها، لها استقلال ذاتي تام وكأنها قطعة ناتئة ليست بحاجة إلى أوتارها أو إلى أكتاف أو أعمدة تتكيُّ عليها سيراً على المفهوم القوطى؛ وبناء على ذلك فإن من المنطقي





لوحة مجمعة 52: تشبيكات في المسجد الجامع بقرطبة.



وت مجمد دد. تشبيكات في المسجد الجامع بقرطبة.

أن نجعل الحالة القرطبية منبثقة من محتوى يقوم على ميدأ مشرقي منتشر من خلال العمارة البيزنطية، ثم ثلته العمارة العربية في إفريقية، لكن المهندسين المماريين في قرطبة (عصر الحكم الثاني) لم يتخلوا عن الموروث المحلى الذي كانت له سطوته عندما أقاموا فبابهم وقد تمثل هذا في العقود المتراكبة، الإبداع في عصير الإمارة، والذي أدى إلى استمرارية العقود المتراكبة وكذلك العقد المفصّص الجديد، في حوائط التباب، غير أن تقنية قطع الأحجار التي تتسم بحيويتها (ق 10) تكفلت بنقل العقد المفصّص من الحوائط إلى الأقبية والقياب، وهنا نقول: أليست القبة القرطبية ذات الأوتار، والتي تجرى دراستها كعضو مستقل مكملاً أو جزءاً من المفهوم القديم للعقود المتراكبة الذي جرى تطبيقه على الحوائط المجوفة الحاملة لها؟ عندما نتأمل المسقط الرأسي، من الأرض حتى قمة القبة المركزية القائمة أمام المحراب، نجد أنه يوضح لنا وجود نمطية من المقود المتراكبة في ثلاثة قطاعات أو طوابق، اثنان منها للعقود الحائطية والثالث للعقود المتقاطعة للقبة حيث أمكن من خلال ذلك التوصل إلى توازن المقاومة وذلك في تحد معماري جدير بعمارة من نوع خاص (لوحة مجمعة 59-1: 3، 4 رسم ح. صلا الدين وك. إيورت)؛ خرج هذا الإبداع في القباب ذات الأوتار من إطار المفهوم التقليدي لمثل هذه القباب الذي نجده في القباب العربية في إفريقية، ومع هذا فإن المعماريين القرطبيين لم يتجاهلوا هذه الأخيرة بل استندوا إليها، كما رأينا من خلال منطقة الانتقال والأعمدة الملقة ومجموعة الثوافذ رغم أن هذه الأخيرة سوف تعالج على أنها مجرد وحدات زخرفية. وما يبرهن على أن الأندلس كانت على معرفة بالقياب القيروانية ذات الأوتار هو وجود القية ذات الأوتار التي كانت للمسجد الجامع في بتشيئا (ق 9)، حيث يرى تورس بالباس أنها ذات أوتار على إيقاع الإفريقية، حيث تتلافى الأوتار في منطقة المركز؛ نريد أن نقول إن المعماريين في عصر الحكم

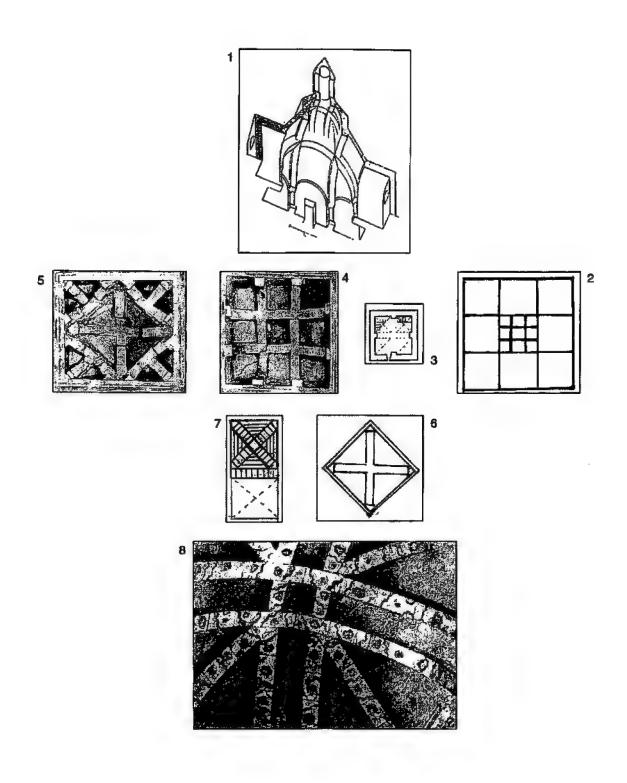
الثائي قصدوا من وراء عملهم التعبير عن تباعدهم عن القبة الموروثة منذ أزمنة مضت؛ هناك قضية أخرى تتعلق بما إذا كانت العمارة في عصر الإمارة القرطبية قد أقامت نوعاً من القباب ذات الأوتار من الخشب كنوع من التجربة السابقة على القبة الحجرية التي نَفذت خلال القرن العاشر، فاستناداً لما يقول به يعض المتخصصين، كانت هذه الفكرة وليس غيرها جزء من الخطوات التي تتخذ لإقامة القباب في المساجد الكبرى في المشرق وفي إفريقية خلال الأزمنة الأولى، وهي هذا المقام نجد ل. جولفن يقول بأسبقية القباب الصغيرة ذات الأوتار غير الحقيقية، المشيدة من الآجر، أو الجصّ في المسجد الطليطلي المسمى الياب المردوم على القياب الكبرى، ومعنى هذا أن ذلك المؤلف الفرنسي يتخيل هذه القباب الأخيرة على أنها مقدمة لما سيحدث في المسجد الطليطلي، أي أنه يفكر هي أن القباب الطليطلية منبثقة من نماذج قديمة.

أصبح من الضروري إذن القيام بمراجعة القباب ذات الأوتار ومناطق الانتقال في المساجد الكبرى في القيروان وسوسة والزيتونة بتونس، ولكن قبل ذلك يجب دراسة التصاميم الرئيسية للمباني المتعددة الأضلاع أو ذات المخطط المسمى المركزي خلال المصور القديمة، وهي تصاميم ذات مقاييس انتقلت إلى العمارة الإسلامية الخاصة بالقباب (لوحة مجمعة 55). هذه المخططات المتعددة الأضلاع التي تصل إلى ثمانية هي النموذج الأمثل لإقامة مباني بها قباب ذات مفاطق انتقال؛ ويتم التوصل إلى الشكل المثمن من خلال تصميم نجمة من ثمانية أطراف حادة وهذا ما شهدناه في الفسيفساء القديمة (1): مناك أيضاً بعض ملحقات حمّام أنطونيو دي قرطاجو حيث نجد اثنين من المشنات المتراكزة (2) التي رسمها انطلاقاً من الشكل النجمي محل التعليق، ويتكرر هذا النمط في برج بسور شريش (ق 12) (3)، ويمكن أن يتولد عن هذا النمط الشكل رقم (4)؛ وينسب الرقم (5) إلى قبة برج في

رباط سوسة (نهاية ق 8) لكنه هذه المرة يضم قبة تقوم هلى أربع مناطق انتقال مجوّفة ويرتبط بمبنى في «بيلا أدريانا دي تيبولي، ويمبنى آخر في روما القديمة، وقد درسه ريفويرا (5-1) وقد أضفت إلى هذه الأشكال شكلاً نجمياً متراكزاً كتصميم لتوزيع النسب، وهو شكل نجمى مكون من ثمانية أطراف مدبية وشكل نجمي من ثمانية أطراف بزاوية قائمة، وهي الأشكال التي سوف نراها عملياً في القباب القرطبية ذات الأوتار. يلى ذلك مخططات زخرفية من الفسيفساء القديمة (6) وما ينبثق عن السابق (7)، ورقم (8) من فسيفساء في صفاقس، وآخر مشتق منه (9) من فسيفساء ترجع إلى العصر المسيحي الأول أو البيزنطي في سورية ولبنان؛ هناك مخطط مبنى بيزنطى (12) وفي الرسم (12) الخاص بالجزء الأيمن لسان فيتال دي رافينا، أما الجزء الأيسر فهو من قبة الصخرة، طبقاً لمخطط لكروزويل وایکوثار؛ الرقم (13) هو مخطط دار عبادة، قام برسمه ليوناردو دافتشي؛ وتتسب الأرقام (14)، (15)، (16)، (17) إلى قباب مقريصات موحّدية ونُصْرية بالحمراء، الرقم (6-1) و (6-2) هو لوزرة مكسية في البرطل بالحمراء، أما A فهو لوزرة مكسيّة في صالة قمارش بالحمراء؛ وبعد هذا العرض علينا أن نتساءل فيما إذا كانت هذه الأشكال النجمية، ذات التصميم المفاجئ، في مبان، أثارت في المماريين، في لحظة ما، فكرة تتفيذها من خلال القباب وكأنها وحدة معمارية تمسك بينية المبنى؛ ض أي زمن؟، علينا هنا ألا ننسى أن القبة ذات الأوتار التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، في صحن بانديراس في ألكاثار دي إشبيلية،تضم رسم مفتاح قبة مأخوذ من ضبيفساء رومانية، وهو الشكل نفسه الذي نراه في المخططات ذات الاثني عشر ضلعاً في برج الذهب في إشبيلية؛ لكن لم يتضح بعد بما فيه الكفاية فيما إذا كان الرسم رقم (13)، لليوناردو دافنشي، وهو الأشكال النجمية المركزية، انعكاساً للقبة ذات الأوتار التي ريما كان لدار العبادة المرسومة من الداخل، وهذا

ما حدث، على مسافة كبيرة، خلال القرن السابع عشر، من نُدُن جوارين في معبد سان نورنثو في تورين (B) (تشويكا جويتيا). أردت من وراء كل ما عرضت أن أمهد طريقاً لدراسة القباب ذات الأوتار التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني.

نتحدث فيما يلى عن القباب ذات الأوتار في إفريقية، فقى المسجد الجامع بالقيروان الذي بدأ في عصر القائد زياداد Ziyadad عام 836م، واستمر العمل فيه مع كل من إبراهيم الأول وإبراهيم الثاني (862م)، نجد أن القية الكائنة أمام المحراب، التي يرى أ. ليزن، مناقضاً لقول كروزويل، أنها ترجع إلى زمن العاهل الثاني، تضم 24 ضلماً (لوحة مجمعة 56: 2 طبقاً لفكري) ولها مناطق انتقال مضلعة أيضاً (6 طبقاً لمارسيه)، وتتكيُّ أوتار القية نصف البرتقالة، على رفرف بارز، تحته نجد الشكل الأسطواني ذا النوافذ الزخرفية؛ وبين الشكل الأسطواني ومنكب مناطق الانتقال نجد ثماني مناطق انتقال صغيرة، شبه مستديرة، لها عقود متراكزة ذات شكل إيراني (3)، تقوم القبة على أربعة عقود ضخمة تحملها أعمدة قوية تتكيُّ على الأرض (4 طبقاً لرؤية أ. ليزن)؛ أما من الخارج (5) فإن الشكل العام يبدو هرمياً أي متناقصاً كلما صعدنا إلى أعلى المنكب الذي يعكس الأضلاع الداخلية للقبة؛ ولا شك أن هذه التركيبة المبقرية لهذه القبة ذات طبيعة بيزنطية، ويفسر هذا، في نظري، من حيث المبدأ، الكنيسة البيزنطية سان ربسیم دی فاجار شابات أرمینیا، (ق6): طبقاً لرسم فلاديمير ساسا لوزيسكي (1)، عرضت قبل ذلك أن في قبة القيروان وفي القبتين الأخريين في الرواق المركزي لمسجد الزيتونة بتونس (10)، (11) نجد أن الأوتار لم تكن مستقلة (وهذا عكس ما نراه في أوتار القباب القرطبية)، فهذه الأوتار ومعها الأضلاع تشكل جزءاً من السياق البنيوي نفسه طبقاً لما تأكد لكل من نيزن وجولفن؛ تقوم هاتان القبتان، ذواتا المناكب، على مخطط مربع، من خلال مناطق الانتقال، وتحملها



لوحة مجمعة 54: قباب ذات أوتار، عربية ومسيحية أو مدجنة.

مجموعات من الأعمدة. هناك حالة أخرى في مدينة سوسة وهي قبة مسجدها الجامع، (ق9)، حيث استغنت هذه القبة عن الشكل الأسطواني للرقبة وكذلك عن الأعمدة المعلقة في مناطق الانتقال الأربع (9)، وتسبق هذه القبة قبة الطابق الثاني في رباط المدينة (7) (8) وهذا ما رأيناه، (ق8)؛ وفي هذه الحالة نجد أن طاقية القبة ملساء تقوم على أربع مناطق انتقال بسيطة ولها عقود في الواجهة للربط بين الواجهات الأربع، نمود إلى القباب القرطبية ذات الأوتار، وهنا ألح على النقاط التالية: شي المقام الأول، نجد أن الأعمدة الصغيرة للعقود التي تضم مناطق الانتقال، في كل من القيروان وتونس، معلقة بشكل واضع، ثم نجد أن الواجهات ذات الفصوص في أضلاع منطقة الانتقال وكذا العقود الحاملة، تتسم بأنها تضم بنية مستقلة من السنجات (6)، إذن نرى الأول مرة شي المغرب الإسلامي عقداً مقصّصاً من الحجارة وسنجات نصف أسطوانية لكل فص وهذا هو المبدأ الرئيسي للعقود المصصحة من الحجارة التي جرى تحليلها في التوسعة التي جرت في مسجد قرطبة في عصر الحكم الثاني؛ وبالنسبة للقيروان نجد أن هذا النموذج هو ترجمة، من خلال الكتل الحجرية، لعمارة الرقة وعمارة سامرًاء، طبقاً لنظرية ليزن، عندما نرى شكل قبة تونس والقيروان من الخارج نجد أنها ترتبط، في نظرى، بالموروث البيزنطي. وقد ظل المماريون يستخدمونها بما في ذلك المفهوم القديم للأعمدة الصغيرة المعلقة في مناطق الانتقال، وريما أمكن أن يكون هذا الشكل مرتبطاً بمبانى ضخمة قائمة حتى عصره، ومن هنا فإن ليزن يطرح النظرية القائلة بأن قبة البهو أو بداية الرواق المركزي في جامع الزيتونة بتونس تضم الكثير من المفاهيم الكلاسيكية وخاصة هي القطاع الخارجي (11)، فهي عبارة عن تقليد أو صورة طبق الأصل لتلك المباني في قرطاج. وفي هذا المقام نجد أن قرطبة الخلافة - حسب ما ندري – لم تكن لها هذه السوابق المهمة لتفسير الوضع

الذي عليه أصالة قبابها ذات الأوتار، اللهم إلا إذا كان مثل تلك المباني قائماً في مكان خفي، بيزنطي أو قوطي، ثم انتقل إلى الكنائس المستعربة، ذلك أننا لم نعثر على أي أثر لذلك، على ما يبدو، في العمارة الدينية خلال عصر الإمارة في الأندلس؛ وعلى أي حال فاستثاداً إلى ما نتوفر عليه من معلومات نقول إن قرطبة لم يتوفر لها، خلال القرن العاشر، أي حافز أو سابقة تتمثل في قباب أو أقبية معروفة اللهم إلا تلك التي توجد في إفريقية.

أشرت في سطور سابقة إلى أن النظام القرطبي الأصيل الذي تمثل في الأوتار المستقلة والمتقاطعة قال من قوة المبدأ البيزنطي المتمثل في تتابع مناطق الانتقال ثم الرقبة ثم القبو نصف الأسطواني، رغم أن النمط القرطبي قد أفاد من موضوع مناطق الانتقال في إفريقية والأعمدة الملقة، ومع هذا فتلك العناصر، في قرطبة، هي مجرد عناصر زخرفية، كما أن الأعمدة الصغيرة الحاملة قد جرى تطبيقها على كل وتر في القبة. في قرطبة نجد أمراً لم يتم التفكير فيه في القيروان، وهو الخاص بالنوافذ في رقبة القية، حيث إنها تدخل ضمن تركيبة الأوتار المتقاطعة، لكن مثل هذا التداخل، الذي يبتعد عن كونه إبداعاً من لدن معماريين مغمورين، يتوافق مع الموروث، ذلك أننا إذا ما نظرنا إليه جيداً نجده في الأقبية البيزنطية ابتداء من سانتا صوفيا في القسطنطينية. وعلى هذا فإن الضوء الذي كان يأتي من الخارج، من خلال التشبيكات كان ضئيلاً، ومن هذا لا يمكن التفكير في أن هذه القباب كانت من أجل المزيد من الضوء، وهذا ما اعترف به تورس بالباس، وإنما كانت الغاية هي إضفاء الأبهة على مبنى كان يجلس فيه الخليفة، ولهذا فهو بناء رمزى، وبالتالى فإن هذه الغاية هي المستهدفة من وراء القبة الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع بالقيروان، وهي القبة التي قال عنها ليزن إنها تتوافق مع نموذج القية التي جرى وضمها هي مسجد المدينة المنورة، طبقاً لإعادة البناء، (ق8)، للخليفة الوليد. ويرى ذلك الباحث

أن مع هذه القبة الأخيرة يولد الشكل المماري، حرف T هي نقطة التقاء الرواق المركزي والرواق الموازي لحائط انقبلة، وهو الكان نفسه الذي نرى فيه كلاً من قبة جامع القيروان وجامع قرطبة؛ هذا الطرح يعطى الأولوية للتأثير القادم من أفريقية في قرطبة القرن العاشر، غمن خلال القيروان أصبحت مرتبطة بشكل رسمى بالخلافة الأموية القديمة في المشرق؛ وحتى نفهم بشكل جزئى العيقرية التي عليها القباب القرطبية ذات الأوتار علينا أن نسرع الخطى نحو ثلاثة قرون بعد ذلك لنرى الكنيسة البيزنطية Parigoritissa في أرتا، حيث إن قبتها، بدون أوتار، تقوم على عقود ثمانية ذوات أحجام مختلفة ولها أعمدة معلقة، وهنا نخرج بالانطباع-وكذلك في قرطبة- يقول إن عقود القاعدة في «أرتاء والمقود المتقاطعة ضي الأولى تقوم بدور الشخشيخة أو الحامل المستقل للقبة الحقيقية التي تدخل في مفتاح هذه البنية، وسوف أعود إلى هذه النقطة لاحقاً.

من جانب آخر، نقول إنه لا يمكن فهم تاريخ القباب الإسبانية الإسلامية دون اللجوء إلى القباب في إفريقية، وهنا أتحدث عن القياب المشيدة من الآجرّ خلال عصر ما بعد الخلافة، فقية باب البهو في بداية الرواق المركزي للمسجد الجامع بالقيروان (لوحة مجمعة 57: 1، 3، 4، 5) تعتبر لغزاً نظراً لأن الحالية، من الداخل، هي من الآجر وتقوم على جسم سفلي من الحجارة؛ وهنا نجد أن كلاً من ليزن وجولفن يقبلان بأن هذه القبة التي ترجع إلى القرن التاسع عشر هي انعكاس كامل للقية الحجرية التي أقامها هناك إبراهيم الأول عام 862م طبقاً للجفرافي العربي البكري، أما مخططها الحالي فهو الذي رسمه كروزويل (6)، لكن هذا المخطط، في عصر الأغالبة، كان له ثلاثة أعمدة في كل ركن من المربع (6-1) مثل قبة البهو في مسجد تونس، وهذا ما قال به ليزن مؤخراً؛ يبدو من المستحيل أن بنية القبة الحالية المعقدة، من الأجرّ، محل التعليق، جديدة ترجع إلى القرن التاسع عشر، وكذلك القرن الثالث عشر،

دون أن نضع في الحسبان القبة الأغالبية الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع نفسه، واعتباراً من مبدأ أن القبة المثيدة من الآجر هي صورة طبق الأصل للقديمة أو القية الأغالبية التي تهدمت، فإن المضمون البيزنطي للبنية سوف يكون هو نفسه المطبق على قبة المحراب؛ ويتضاءل عدد الأضلاع الأربعة والعشرين في هذه الأخيرة إلى سنة عشر ضلماً في القبة المشيدة من الآجر، والمحمولة على أعمدة نوافذ رقبة القبة؛ وهنا نجد أن مناطق الانتقال، الأربع، مشطوفة، واليها تضاف ثماني أخرى أصغر ولكن ذات عمود صغير معلق. هذه التركيبة هي التي تقدم بشكل موجز القبة المضلمة المشيدة من الآجر في باب السلاح بالحمراء (A) (10)؛ ففي كلتا الحالتين نلاحظ وجود منطقة الانتقال من النمط الشرقى المكونة من التقريب المتدرج للمداميك (7)؛ غير أن هذا لا يدخل في سياق هذه الدراسة اللهم إلا إذا كانت طاقية القبة المضلمة، ومناطق انتقالها الكبرى والصغرى، في النموذج القيرواني المشيد من الآجر " (3)، مع بعض التعديلات الطفيفة، منعكسة، أو منوهاً بها، في مفتاح القبة الفالصو في مصلِّي بيابثيوسا بالمسجد القرطبي (في اللوحة 57: 2 على نصفين، 1-1 من اثنى عشر ضلماً هي بيابثيوسا، و 2 من سنة عشر ضلعاً في قبة الآجر في القيروان).

ندخل إلى أعماق موضوع القباب المضلعة في مسجد قرطبة، لدراستها، وهنا أقول إن غايتي ليست إلا أن نقترب من تكوينها، بادثين بالمقولة التي تشير إلى أنه لا يكاد يوجد شيء سابق عليها يفسر وجودها، وكأنها نشأت في مكانها كنسيج محلي خرج من بين يدي فنانين قد تحرروا من القيود، وقد أشرت إلى ذلك في صفحات سابقة، وكانت هذه القيود هي الموروث الروماني المتأخر أو البيزنطي، ومع هذا يُقبل من هذا الموروث بعض الأشكال أو الطرائق المأخوذة عن أفريقية العربية، وخصوصاً مناطق الانتقال، واعتباراً من هذا أصبح العرفاء القرطبيون قادرون على التوصل إلى خلاصة

مهجئة ريما لا تسعد الجميع، لكثنا يجب أن نعترف بعبقريتها سواء من حيث الأصالة الخاصة بشبكة أوتار أو العقود المستقلة، كما يجب أن نعترف بأنها شيدت من الحجر، ومن هنا فمن منظور قطع الأحجار يمكن القول إن ذلك كان نجاحاً منقطع النظير.

نتحدث في المقام الأول عن القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة 58: 1: رسم تورس بالباس)؛ فالقبة الوسطى، تقوم على عشرة أعمدة، لها مخطط مربع، طول الضلع 6,90م وثمانية عقود في الجانب، مربعة (5.60م للضلع)، أما ارتفاع أعمدة الأولى فهو 14م، وللجانبية 11.90م، وإذا ما وضعنا مخططأ تلقباب الثلاث دفعة واحدة لوجدنا أنها متوازية: هناك شكل نجمي كبير ذو ثمانية أطراف، في كل واحد قبة صغيرة مضلعة في المفتاح، وفي الجوانب هناك نجمتان متماثلتان ذواتا ثمانية أطراف مدبية وبالتالي ظدينا ثمانية أوتار متوازية بمعدل اثنين اثنين، أربع مرات؛ تتفرّد القبة الوسطى بأعمدتها الأربعة، أى أقل بعمودين ائتين من قبة البهو في القيروان وقبة مسجد تونس، والسبب في هذا يرجع إلى قوة هاتين الأخيرتين؛ ويكمن المبدأ الأساسى لهذه القباب القرطبية في العقود أو الأوتار المتقاطعة، وهذا ليس إلا نمط العقود المتراكبة في الحوائط الحاملة لها، غير أن النمط مطبق على مسطحات مقبِّبة (A) (B)؛ ومصدر المقود المتقاطعة في القياب مصدره القطاع العلوي في الواجهات الخارجية لتوسعة الحكم الثاني، التي قمنا بتحليلها، إذ نجد في هذه الأخيرة أن المقود حدوية ثم تحولت إلى عقود نصف أسطوانية في الأولى؛ وقد رأينا هذا النمط في الحجارة المزخرفة القوطية (X من أموناسيد طليطلة)؛ على ذلك إذن يمكن القول إن القياب ذات الأوتار قد ولدت في الرسم (A) من خلال عقدين مدببين يطوقهما عقد أكبر، بينما يضم الرسم (B) العقد الأكبر الذي يعانق ثلاثة عقود مدبية، غير أن المشكلة تكمن في تنفيذ ذلك، هذه الأنماط على

شكل أسطواني، إنما هناك رسمان مهمان زخرفيان (b) (a) سوف يساعداننا، ينسب أولهما إلى لوحة أو رخام محراب مسجد تونس (ق 9)، طبقاً لليزن، أما الثاني (b) فنراه في الصدر فوق محراب المسجد الجامع بالقيروان، طبقاً للباحث المذكور نفسه؛ نرى في كلتا الحالتين اسطوانة من العقود المتقاطعة، وهي، على التبادل، اثنان من العقود الصغيرة المدبّبة يحيط بهما عقد كبير نصف أسطواني؛ ومن جانبي قمت برسم النمط (d)، مع الالتزام بالمسطّح المستوى، وجعلت له نوافذ أو عقوداً متراكبة على النمط (A)، وهذا هو التأثير البصرى الذي نخرج به من القباب الإسبانية الإسلامية في النصف السفلي، وبالنسبة للشكل النجمي المكون من ستة أطراف والذي نراه في القبة الرئيسية فقد اتخذت نموذجاً من الزخارف بالفسيفساء أو على الحجر، ومن أمثلة ذلك شكل نجمي على كتلة حجرية فى حصن غورماج (C)، فعندما نديره يعطينا الشكل نفسه الذي عليه الشكل النجمي الخلافي؛ أما بالنسبة للشكل النجمى في القباب الجانبية يكفينا أن ننظر إلى أشكال نجمية في فسيفساء قديمة (لوحة مجمعة 55: 1)، وهو نمط قائم في التثبيكات التي درسناها والخاصة بمصلِّي الحكم الثاني.

توجد للقباب الثلاث أربع مناطق انتقال زائفة تؤدي إلى النمط التالي وهو الشكل المثمن الذي يبرز حجمياً فوق أسقف الأروقة، كما أن هناك دعامات للزوايا طبقاً لنمط بيزنطي نراه في كنيسة سان لورنثو، في ميلان، حيث يبدو أنه بيت العمّاد، ونراه في مباني أخرى بيزنطية (1-1) وطاقية القبو عبارة عن سقف جمالوني ذي ثمانية منحدرات (2)، وبذلك ننتقل إلى جمالوني ذي ثمانية منحدرات (1)، وبذلك ننتقل إلى الأربع، وكذلك مثيلاتها في القبتين الجانبيتين، عبارة عن زوايا، بدلاً من شبه الدائرة في إفريقية؛ وسيراً على إيقاع النمط الحالي نجد أننا عندما ننظر إليه على إيقاع النمط الحالي نجد أننا عندما ننظر إليه من اليسار إلى اليمين سنرى وجود ثلاث مراحل في

التنفيذ، آخرها مسقط قطاعي، إضافة إلى المرحلة الرابعة في أقصى اليسار حيث نرى تقاطع الأوتار على شكل أسطواني، طبقاً للنمط (A)، وابتداء من الطرف الأيسر للنمط المذكور نجد أن القياب الجانبية تقصح عن الرسمين الأولين، أما الثالث والرابع فيضمان الرقبة من منظور علوى، ثم نجد أخيراً العقود المتقاطعة في شكل اسطوانة طبقاً للتمط (B)؛ وانطلاقاً من المقارنة بين الأشكال التالية الخاصة بالجزء السفلى للوحة (-1 3) أقدم أمثلة لبنني غير قرطبية، وهي من اليسار إلى اليمين: قبة ذات أوتار، من الآجر، في أصفهان (طبقاً ل. ج. مارسیه)؛ قبة أخرى في المصلّى الطليطلي بلين، سواء في المسقط الأفقي أو الرأسي، حيث يلاحظ أن الأوتار تبدو على شكل حدوة، وهذا النمط لاحظ وجوده تورس بالباس في القباب الجانبية القرطبية أمام المحراب؛ ثم نجد قبة مسجد القرويين، عصر المرابطين، في فاس، وأخيراً هناك قبة من الآجرّ المدجّن في حصن ألكالا لاريال (جيان).

وخلاصة القول هي أن المشاهد يتأمل القباب الثلاث من أسفل (لوحة مجمعة 59) ذوات أسطوانات من العقود المتقاطعة، التي تبدو أنها تدور هي الهواء، وهي وحدات مشحونة بالزخارف والأعمدة المعلقة وفي القبة المركزية نجد مسندين Junta لكل مسقط وتر أو عقد متقاطع، ومسند واحد لكل عقدين متقاطعين في الباب الجانبي، وقد أجبرت هذه الوحدة المعمارية الأصيلة أن تكون الخطوط العلوية لمناطق الانتقال عند منبت الأوتار المتقاطعة، وبذلك تحدد وحدة محلية مزودة بعقود صغيرة توجد فوقها أخرى، في القبة المركزية نجد المقود الحدوية، وفي القباب الجانبية نجد العقود المضصة، وهي عقود مكفَّتة في المبني، وكانت الغاية منها إيجاد مكان للمشربيات التي لا ينفذ من خلالها إلا القليل من الضوء الخارجي؛ وتبدو هذه العقود التي توجد في واجهات مناطق الانتقال كالمعلقة، وداخل مناطق الانتقال نجد قباباً صغيرة مضلعة مع

قلب الوظائف بالمقارنة بنظيراتها العربية في إفريقية؛ ويظل العقد المضم قائماً في مناطق الانتقال الزائفة أو النوافذ الزائفة والشكل الجمالوني، وبالنسبة، يرى المشاهد في القبة المركزية بنية لقبة واحدة وغير قابلة للتجزئة دون أن يلاحظ أن السقف بالمنى الفعلى هو الطاقية الكبيرة للمفتاح، وهي قبة مضلعة ذات قاعدة مثمنة، وبذلك تكون الأوتار السفلى عبارة عن رقبة هذه القبة (لوحة مجمعة 59-1: 2، 3 رسم هـ،صلاح الدين)، ومعنى هذا أننا نجد دمجاً بين قبة ذات أوتار وقبة مضلعة من النمط البيزنطي أو نمط ما هو قائم في إفريقية، وبمقولة أخرى فإن المعماري القرطبي الذي صمّم القبة يرسم في مخططه المفهوم القرطبي للعقود المتراكبة والمتقاطعة والقبة ذات التراث البيزنطى. المشهد في إجماله شديد التراكب والتعقيد عن قصد حيث الخطوط فيها تجاوز للمعهود في كافة النواحي، ومن هنا فإن هذه الوحدة الممارية العبقرية تفتقر لوحدات سابقة عليها، وفي حال وجودها فإن البُّني القائمة في الشمال الأفريقي والتي درسناها، تتوارى أمامها إن لم نقل يلفها النسيان (لوحة مجمعة 59-1 وطبقاً لإيورت).

النمطية التي عليها القبة الرئيسية تتسم بالأسطورية (لوحة مجمعة 60 - 1) فهي عبارة عن فترينة مفعمة بالجواهر الفنية، فالبنية محملة بالزخارف والفسيفساء ذات الألوان الزاهية وكأنتا أمام سقف من أسقف مباني الفردوس، يرتبط بالرمز الاستعاري «للجنّة الإسلامية» التي رأيناها قبل ذلك في الصالون الكبير بمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 61: 1)، وفي مفتاح القبة نجد ما يشبه الكرة أو العين الكونية ومعها طبق نجمي منحني الخطوط من عشرة أطراف، يبدو بيزنطي منحني الخطوط من عشرة أطراف، يبدو بيزنطي الشكل، يذكرنا بأنماط هندسية ترجع إلى العالم القديم خطوط أو حزم لكل تسعة خطوط مذهبة تقليداً للنور خطوط أو حزم لكل تسعة خطوط مذهبة تقليداً للنور الرباني في دور العبادة البيزنطية؛ وفي كل ضلع تظهر

من جديد، شجرة الحياة الأسطورية، أو شجرة الإسلام التي رأيناها في عضادات واجهة المحراب، وتتكرر أربعة أغصان مختلفة؛ بين الأضلاع نجد أن الخطوط المسطّحة للأوتار تخلف لنا معينات ذات جوانب مدرَّجة أصولها بيزنطية؛ وإذا ما كان علينا أن نحكم على هذه البنية، وهذا الحكم يشمل الشكل المضلع والشكل الشبيه بما هو في إفريقية أو البيزنطي لكفى: فهناك الأضلاع نتكى على ثمانية مثلثات كروية، وهنا فإن النمط أكثر بيزنطياً عنه تونسياً؛ أما الشريط ذو الحليات العمارية المقعرة المعدد القاعدة المثينة منهو يضم نقوشاً كتابية كوفية عبارة عن آيات من القرآن يضم نقوشاً كتابية كوفية عبارة عن آيات من القرآن الكريم (سورة يوسف الآيات 75، 77، 78).

معروفة للجميع، من خلال ابن عداري، قصة تركيب الفسيفساء في القبة، فقد طلب الحكم الثاني من الإمبراطور البيزنطى نيسفور الثاني فوكاس أن يزوده بفنيين في الفسيفساء لزخرفة ذلك الجزء من المسجد الذي نحن بصدد الحديث عنه، وأن هذا الفني الأجنبي عاد إلى بلاده بعد أن علم مساعديه القرطبيين تقنية التركيب، وقام هؤلاء بإدخال بعض العناصر الزخرفية مثل الزخارف النباتية على شاكلة ما هو في مدينة الزهراء واختلطت هذه العناصر بأخرى لا شك أن مصدرها بيزنطية، رسمت في اللوحة الجمعة 61 الوردة Capulin المركزية (2) التي نجد فيها، بين فصوص الأضلاع، مقدمتين مدبيتين للأضلاع الصغيرة القائمة بين الكبرى، وبالتالي نجد أنفسنا أمام رسم متعدد الخطوط، تتكرر في القبة المضلعة في محراب المسجد الجامع في ألرية، غير أنه هذه المرة من الجصّ، ولا نعرف تاريخه على وجه التحديد، فريما يرجع إلى القرن العاشر وهذا ما نميل إليه، بدلاً من القرن التالي، طبقاً لرأى تورس بالباس. الشكل رقم (5) يتسم أيضاً بأهميته، وهو من الحجر، عثر عليه في مسجد مديئة الزهراء، وهو عبارة عن طاقية مستقلة مكونة من 32

ضلعاً تلتقى عند المركز، وريما كانت هذه القطعة مفتاح سقف ما. بالنسبة للقباب الجانبية المجاورة للمحراب، فقد سبق أن قلت إن تورس بالباس لاحظ أن أوتارها أو عقودها المتقاطعة ترسم منحنى حادًا بعض الشيء، وكأن ذلك إعلان عن ظهور القباب الصغيرة ذات الأوتار في طليطلة (مسجد الباب المردوم وقبة دير سانتا في)؛ ويلاحظ أن الجودة المالية في زخرفة القبة المركزية، مقارنة بالقباب الجانبية، يجب أن ننظر إليها على أن أحد مكوناتها العقود الخاصة بمناطق الانتقال والعقود المطموسة التي تعتبر في حد ذاتها طنبور هذه البنية (لوحة مجمعة 59-2)، وهذا كله فردوس من العناصر النباتية يصمب وصفه لمحتواه الدسم، حيث يرتبط بتلك الزخارف الشديدة الثراء في الصالون الكبير بمديثة الزهراء، وإذا ما كنا نريد متابعة الفسيفساء القرطبية يجب أن نأخذ النماذج الصقلية (ق 12) في الحسبان، أي في باليرمو، في القصر الملكي، و «لاماتورانا» وفي كاتدرائية «مونريال» (لوحة مجمعة 63-2: 4، 5).

# 12 - 9، عروج على قبة في ألمرية ذات مثلثاتكروية ،

بقي أن نسلّط الضوء على القبة التي نعرفها من خلال الأخبار التي أوردها الحميري والعذري، وأقصد بذلك مسجد بتشينا في ألمرية الذي ينسبه هؤلاء المؤرخون إلى عمر بن أسود الغسّاني (ق 9)، في عهد محمد الأول؛ وتشير المصادر المذكورة إلى أن هذا المسجد كان ذا قبة نصف أسطوانية فيها أحد عشر عقداً يحملها أربعة عشر عموداً، وأن الجزء الخارجي فيها كان جيد الإخراج بشكل يلفت النظر، وكانت نها أشرطة غريبة الشكل؛ وردت كل هذه المعلومات عند الحميري؛ أما العذري الذي ترك لنا روايته خلال القرن الحادي عشر، وترجمه كل من سيكو دي لوثينا وسانشيث مارتنث، فيشير على أن الأحد عشر عقداً كانوا محمولين مارتنث، فيشير على أن الأحد عشر عقداً كانوا محمولين

على أربعة أعمدة وأن كلاً من المحراب والمنبر يقعان تحت القية. وسوف أتناول هذا الموضوع بالتفصيل في الفصل الأخير من هذا الكتاب (لوحة مجمعة 7)، أي ابتداء من النقطة التي تركه عليها تورس بالياس الباحث الذى أشار إلى أن المسجد المذكور وقبته يرتبط بنموذج القياب الذي كان سائداً في إفريقية القرن التاسع التي درسها ثيزن مؤخراً، فهل كانت القبة من الخشب وليس من الحجارة خلال القرن التاسع؟ تحمل البنية منذ التأسيس بصمات النموذج القيرواني المكون من عقود تتلاقى عند مفتاح القبة بشكل ثناثى وتنبع بالضرورة من مناطق الانتقال، رغم أن النصوص التي تحدثت عنه لا تذكر هذه التفاصيل، وعلينا ألا ننسي أن هناك جزءاً من تيجان الأعمدة التي أعيد استخدامها في مسجد قرطبة الجامع في عصر الإمارة بشبه تيجاناً أخرى جرت الإفادة منها في مسجد القيروان عام 836م، كما وصل إلى مدينة الزهراء الرخام الرائع والأعمدة من إفريقية، وتونس وصفاقس، طبقاً للمقرِّي؛ وما أنوَّم إليه في رواية العذري عن السجد هو تلك الفقرة التي تشير إلى أن القبة كانت تضم تحتها المحراب والمنبر، وهذا ما لم يتم تسجيله في أي مسجد آخر في المشرق والمغرب حيث كانت قطعة الأثاث، الخاصة بالمنبر، توجد إلى اليمين وخارج نطاق القبة.

## 12 - 10، عودة إلى الأقبية bovedas القرطنية:

لابد أن ذلك الفنان المبدع الذي صممها استخدم نقطة انطلاقه من السقالة Cimbra الخشبية، وهذا ما تقوه به اليوم مناطق التقاء الأوتار الحجرية التي نراها، أي أن لدينا سقالة خشبية ترتبط بقاعدة البنية ثم جاء الفنانون وأخذوا يقومون بتفكيكها قطعة قطعة ويضعون مكانها كتلاً من الحجارة في خطوات تتسم بالدقة والبطء، وذلك للحيلونة دون إحداث أي خلل في البنية،

وريما كانت هذه الطريقة واحدة من طرائق كثيرة كانت متوفرة لدى المماريين في عصر الحكم الثاني، فالخشب قائم ويقوم بدور الخطوط العامة للبنية والدور السائد لبنية القبة المركزية عندما نتأملها من المنكب، وهذا ما أكدته عمليات الجسّ الآثاري التي قام بها مارفيل رويث، الذي يرى أن القباب الخاصة بالمساجد من الخارج، (ق.10)، قد زادت متراً من حيث الارتفاع في تاريخ لاحق (ق 18)، ويقول ذلك الباحث إنها أقبية من الأجرّ، الموضوع على الوجه العريض له، وليست قرميداً مجوفاً؛ أما المنكب الذي يقع تحت السقف فقد كان من الدبش وخليطاً من الملاط المسنوع من الجصّ، ويلاحظ أن الكمرات الخشبية الكبيرة والمتقاطمة كانت تشكل مثمناً مركزياً مرتباً ومسانداً للقبة ذات الأضلاع، وهذا النمط قد لاحظه مارفيل رويث أيضًا في القبة غير الحقيقية في مصلًى بيابثيوسا.

ليس من السهل، بعد هذا العرض، فهم الوجود المتأخر للقباب ذات الأقبية في قرطبة القرن العاشر، في الوقت الذي كان فيه هناك - كما رأينا - نموذج لقبو، يرجع للقرن العاشر، في المسجد الجامع في بتشيئا، لا شك أنه مرتبط بما في مساجد الأغالبة في إفريقية، حيث رأينا فيها مخطط الحرف T الذي يتطلب وجود الأقبية، كما سبق أن أشرت في فقرات سابقة إلى أن مسجد عصر الإمارة القرطبية ريما كانت به بنية تشبه القبو من الخشب مثل تلك التي كانت في مساجد المدينة المنورة ودمشق والأقصى، من الخشب أيضاً، ثم حلت محلها، اعتباراً من القرن الثامن، القباب الحجرية المعاصرة؛ وفي هذا المقام نجد جوافن يرى أن حرف T لابد أنه كان موجوداً في المسجد القرطبي خلال عصر الإمارة، وإذا ما كان المنبر والسور القاصل للمقصورة، من الخشب، كما تؤكده المصادر العربية، يمكن إضافة مصلَّى أو قبة ذات سقف خشبى وريما كان الخشب مصحوباً بالجصّ، وإذا ما كان الأمر على هذا النحو يصعب علينا أن نصدق أن من استطاعوا إقامة العقود

المتراكبة في هذه الفترة المبكرة كانوا غير قادرين على بناء قباب من هذه المواد، ولو حدث لأصبح الفن الأموي في بداياته وكذا مدينة الزهراء أقل درجة من الفن في كل من القيروان والمشرق؛ وإذا لم تكن هناك قبة من الحجارة في المسجد القرطبي في عصر الإمارة، فإننا يجب أن نفهم التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني والتي تمت عام 848م ذلك أنه لم تكن هناك، في ذلك الزمان، وعلى زمان خلفه محمد الأول، تلك القباب التي توجد في مسجد القيروان؛ غير أننا رأينا العذري يقول إنه قد شيدت قبة ذات أوتار في بتشينا في عهد ذلك الأمير، نتوقف هنا فهذا كل ما يمكن الإدلاء به في هذا الموضوع المعقد.

### 12 - 11، قبو مصلى بيابثيوسا،

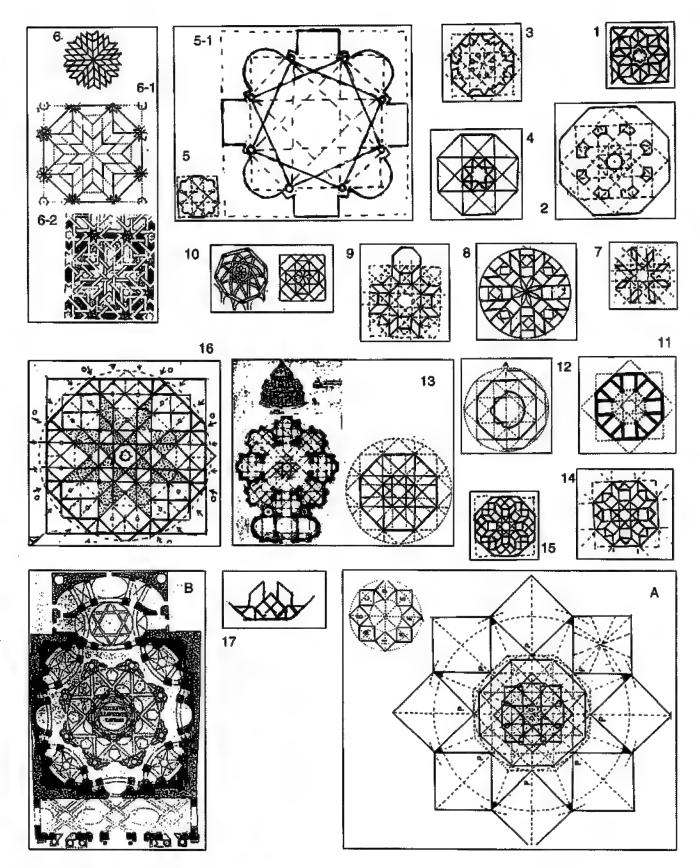
تستحق هذه «القية»qubba هذه المداخلة (لوحة مجمعة 62)، فقد سبق أن تحدثت عن موقعها الميز هي أول الرواق المركزي هي التوسعة التي تمت هي عصر الحكم الثاني، وتختلف هذه القبة عن تلك الثلاث القائمة أمام المحراب، حيث تبرز فوق سقف الرواق وكأنها بنية مربعة الشكل، لها ست عشرة نافذة عند القاعدة وقبو جمالوبي من أربعة أضلاع، ومن أجل التوصل إلى هذه «القية» جرى اللجوء إلى مخطط مكون من عقود حجرية متقاطعة (حيث تعرف مارفيل رويث على وجود هذه المادة مؤخراً) ببلغ عددها ثمانية، أربعة منها كبرى ومتوازية، اثنين اثنين ثم أربعة صغرى في الأركان مشكلين ثنائيات؛ بالحظ أن العقود الأربعة الكبرى تخلّف لنا تسعة فراغات، هي المركزي، المربع والخاص بالمفتاح، وفيه قبة صغيرة ذات اثني عشر ضلعاً، وعند إضافة العقود الأربعة الأخرى الجانبية نجد أن الفراغات الجانبية تبلغ واحداً وعشرين فراغاً، أى أننا في المحصلة أمام بنية تم التمعن جيداً في كل جزئية منها، حيث إن قطاعات العقود تركز قوة دفعها

على الأطراف الأربعة للمربع المركزي للمفتاح، الذي يبدو عندما نراه من أسفل وكأنه يشيه ما عليه القباب الكائنة أمام المحراب، مع الفارق، وهو أن القاعدة في قبة بيابثيوسا مربعة وبدون مناطق انتقال، الأمر الذي يباعد هذه البئية عن مفهوم القبة الذي تتميز به القباب الكائنة أمام المحراب، أي أننا أمام سقف، ظاهره قبة. ويقوم الشكل الأسطواني للقبة الصغيرة المركزية على أربع مثاطق انتقال إضافة إلى ثمانى أخرى صغيرة مسطحة، طبقاً لنموذج رأيناه في قبة من الآجر في بهو المسجد الكبير في القيروان (لوحة مجمعة 57: 1-1، 3، 5)، وقد لاحظ جومت مورينو أن مخطط بيابثيوسا هو في حقيقة الأمر مستطيل وليس مربعاً، بناء على مقتضيات وجود الأعمدة الخاصة بالرواق المركزي (2)، (3) (5) غير الذي نراه في البنية ذات الأوتار، والمأخوذة عن هذه القبة القرطبية، في أحد الفراغات التسعة لمسجد الباب المردوم بطليطلة، (١٠٠ 1)؛ وعلى سبيل المقارنة توجد قطمة في المسجد الجامع بالقيروان، بين الفسيفساء ذات الطراز العباسي (ق9)، التي توجد في المحراب، ونمط هذه القطعة شديد الشبه بالبنية القرطبية محل الدراسة (4)، ولما جرى تصميم القية القرطبية على أنها وحدة زخرفية، فإن الفراغات العشرين القائمة فيها قباب زائفة متنوعة (11)، ماعدا فراغات ثلاثة من الأربعة المربعة في الزوايا، حيث نراها وفيها ما يشبه القبة ذات الأوتار، على شاكلة القبأب الكائنة أمام المحراب، وتبرز من بينها (A) حيث فيها نمط سداسي مكون من سنة عقود مفصّصة ومتقاطعة (9) على شكل اسطوانة، مع وجود شكل سداسي مركزي مكون من سنة أضلاع؛ وما عدا ذلك فإن القباب الأربع بالسجد تضم الميداليات المفصصة التي تختلف عن بعضها البعض (11)؛ كما أن القاسم المشترك فيما بينها نجده في بعض الأطراف المدبية التي تم إدخالها والتي نراها في قاعدة قية المفتاح الكائن في القبة التي توجد أمام المحراب؛ وهذه القياب أيضاً تضم ميداليات

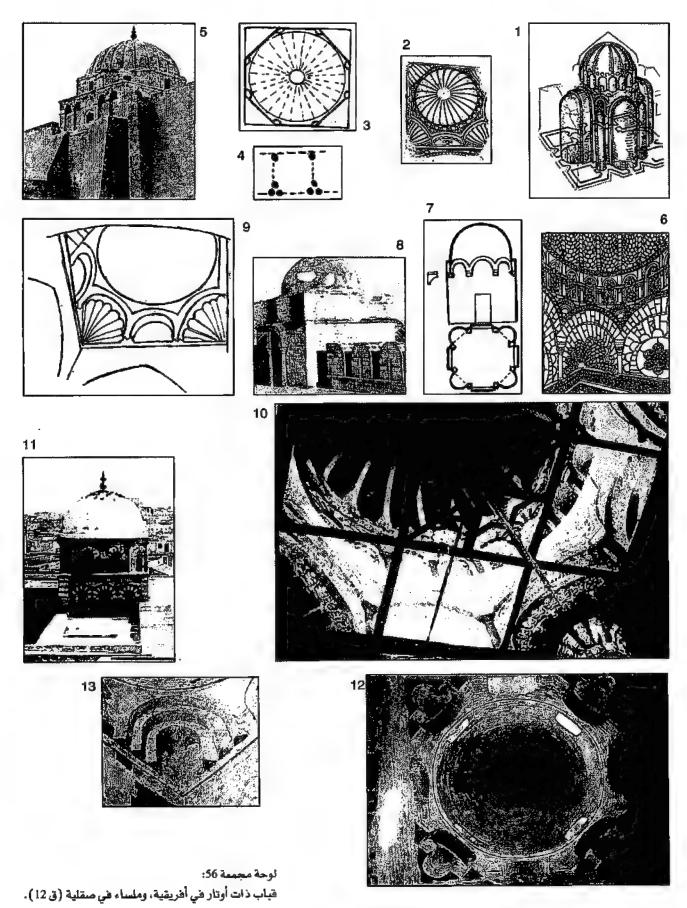
مفصّصة من الحجارة بمدينة الزهراء، وهذا نمطايس بمستغرب في الأسلوب البيزنطي في القسطنطينية، رغم أن هـ. تراس ربط الأمر بزخارف عباسية. وعندما ننظر إلى الست عشرة نافذة، في الرقبة، في تبادل نتاثي، نرى عقوداً حدوية إضافة إلى عقد مفصّص (ثلاثة فصوص)، وكلها ذوات سنجات، دون زخرفة، وزوات تشبيكات، ويلاحظ أن الوحدة الوحيدة التي انتشلها مارفيل رويث لها تصميم من العقود المفصّصة المتقاطعة تقليداً لخط البوائك المجوفة داخل مصلّى بيابثيوسا، إذ يلاحظ أن دقة إخراجها تسمح بوجود بيابثيوسا، إذ يلاحظ أن دقة إخراجها تسمح بوجود تيجان صغيرة وأبدان أعمدة متقدمة في ذلك على العقود المتقاطعة في قصر الجعفرية بسرقسطة.

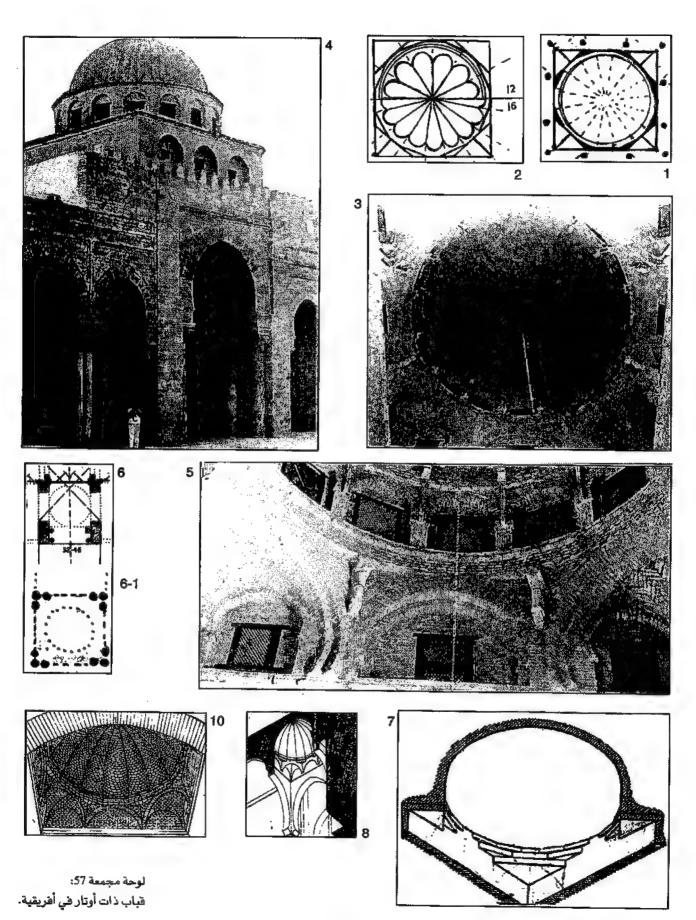
نورد هنا، كخاتمة لموضوع الأقبية القرطبية، شيئاً عن مثيلاتها في الحقل الروماني الذي تمثل في قشتالة ونابارة، وهو موضوع عالجه كل من الحويثي Huici وتورس بالباس: هناك سان ميجل دي ألماثان (صوريا) (نوحة مجمعة 63: 4)، والمصلّى البرج في نابارة المسمى لوارّي (5)، إضافة إلى مثال آخر في معبد «مستشفى سان باز» فى فرنسا، وقد درسه مؤخراً / بيير دابورج - نوف (6)، وتقلد كل هذه تلك القباب الكائنة أمام المحراب في المسجد القرطبي، في الوظيفة الفعلية بشكل أكبر مما عليه القبة الكائنة أمام المحراب. كما أن لها نموذجاً جديداً يتمثل في أن أطراف الشكل النجمى منبتها مركز جدار مناطق الانتقال والعقود في فورة زخرفية نرى بدايتها في البداية في أحدى وردات Capulin مسجد الياب المردوم (1) (2) (3)، وهنا نجد أن ذلك الانتقال له ما يبرره نظراً للبعد الزخرية الذي عليه كما أنه مشيد من الآجر والجصّ. عندما ننظر إلى الحالات المسيحية المذكورة نرى أنه إذا ما كان المبدأ الزخرية هو نفسه السائد في طليطلة فإن الأوتار، لما كانت من الحجارة، تقوم بالدور البنيوي المفترض الذي نراه في النموذج القرطبي؛ وإذا ما كانت الأوتار في هذا الأخير تبدأ عند زوايا القاعدة المثمنة، وتدعمها

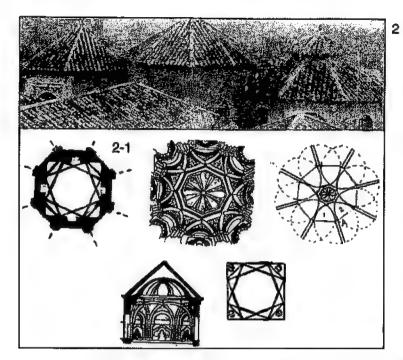
الدعامات contrafuertes الخارجية وليس في مركز مناطق الانتقال التي شهدنا أنها مكونات بنيوية غير مجدية، فإن النماذج الرومانية فيها مناطق الانتقال كتلة صمّاء وعلى درجة مقاومة عالية مثل العقود المسماة (عقود موازية للمحورالطولي للرواقformeros) المجاورة، وهذا بإيجاز مناطق انتقال قوية؛ ظل نموذج مسجد الباب المردوم يقدم ثماره في الوردات الجصّية في تكوينات المقربصات في القباب المرابطية والموحّدية (7)، وانتقل النمط نفسه إلى الوزرات المدهونة في العصر نفسه طيقاً لما تدل عليه السوائد arrimadores في منزل شانكا في ألمرية (8)، غير أن الشكل النجمي ذا الأطراف الحادة على الطريقة القرطبية ظل تأثيره في العمارة المدجَّنة، ومن أمثلة ذلك برج «السجن» في قصبة ألكالا لاريال (جيان) (ق 149) (لوحة مجمعة 58 القطاع السفلي) رغم أنها مشيدة من الآجر على جدران ذات أحجار صلدة، وهذا مثال غريب، لكنه متأخر، الأمر الذي يتيح الفرصة للتفكير فيما إذا كان هذا النمط، من الآجرّ، الذي بدأ كما رأينًا، في مسجد الباب المردوم، وفي المصلِّي الطليطلي بلين بدير سانتا في (ق 11) (لوحة مجمعة 58 القطاع السفلي) لم يكن في قصر الجعفرية بسرقسطة كما حدث وأن رأيناه في مسجد القرويين الموحّدي بفاس (لوحة مجمعة 58 القطاع السفلي)، جرى أيضاً تقليداً للقبة ذات الأوتار - المركزية - الكائنة أمام المحراب القرطبي، في مبان عربية خالصة مثل مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 60: 2)، واتخذها المرابطون في قبة الباروديين بمراكش (1130-1120م) (لوحة مجمعة 60: 3)، ومن الأصداء البعيدة لهذه القبة تلك البنية التي نراها في صالة بني سراج في قصر بهو السباع بالحمراء (-1 4) وصالون السفراء في ألكاثار دي إشبيلية (4-2)، لكن ربما كان مناك مثال بَيِّزٌ هذه النماذج السابقة كافة وهو صالة غرفة حفظ المقدسات في كنيسة سان بابلو دى قرطبة (لوحة مجمعة 63: 9، A)، فهي من الحجر

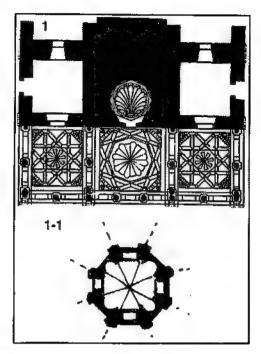


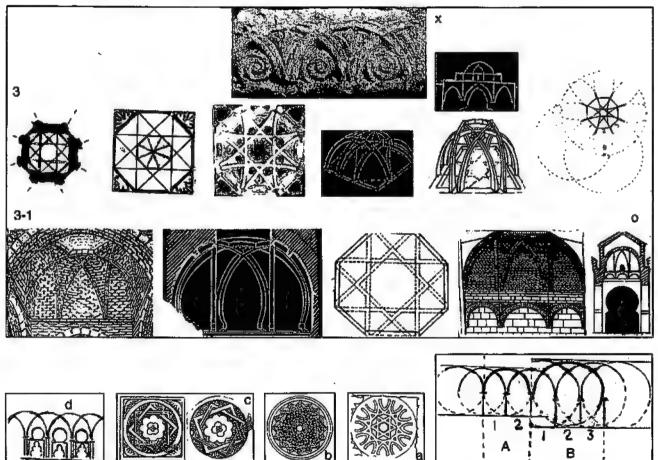
لوحة مجمعة 55: نمط للفسيفساء القديمة، ونمط لمبان ذات مخطط رئيسي





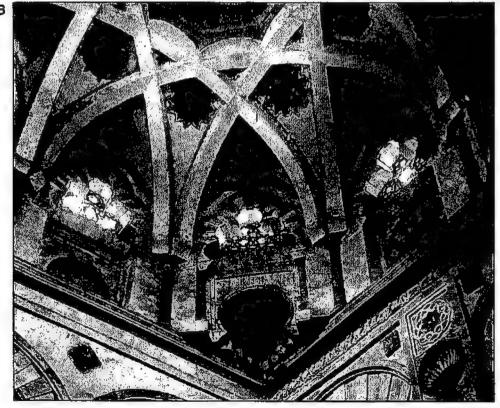




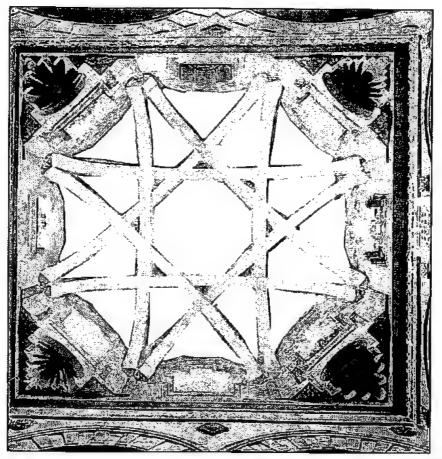


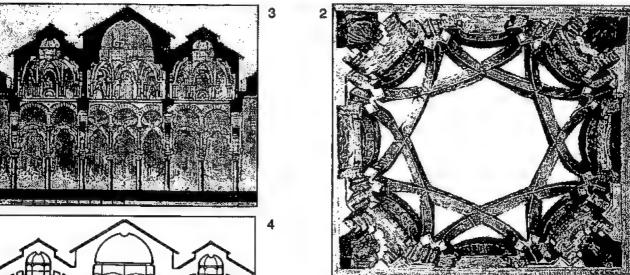
لوحة مجمعة 58: تكوين القباب ذات الأوتار في المسجد الجامع بقرطبة – عصر الحكم الثاني.





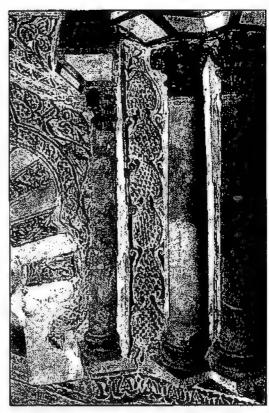
لوحة مجمعة 59: القباب الكائنة أمام المحراب - عصر الحكم الثاني.

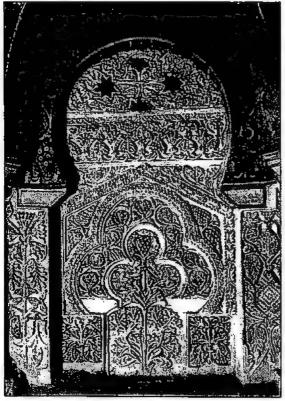


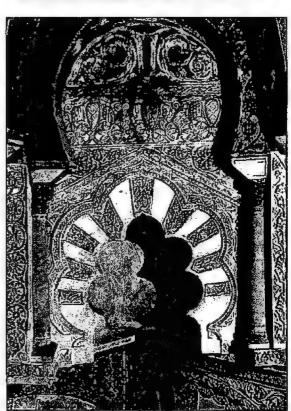


لوحة مجمعة 59−1: القياب الكائنة أمام المحراب – من منظور آخر Cimbras.

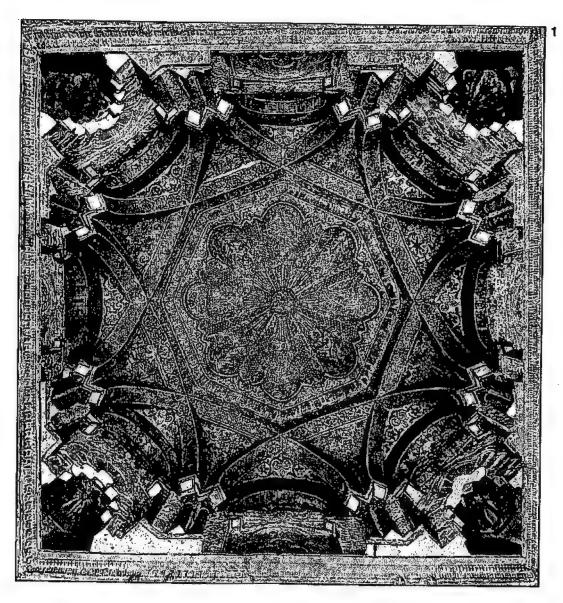


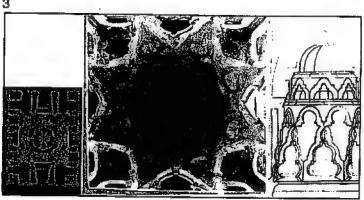


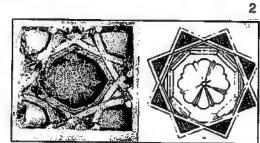


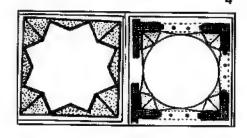


لوحة مجمعة 59-2: تفاصيل زخرفية في القبة المركزية الكائنة أمام المحراب – عصر الحكم الثاني.



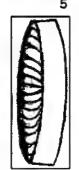


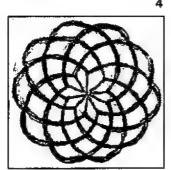


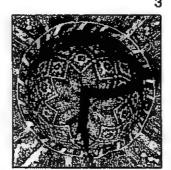


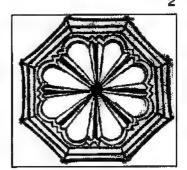
لوحة مجمعة 60: القبة المركزية في عصر الحكم الثاني.











لوحة مجمعة 61: القبة المركزية في عصىر الحكم الثاني.

على ما يبدو، وعقد المدخل إليها حدوي مدبب، وبالتالي فإن المبنى يرجع إلى ما بعد القرن الثاني عشر؛ هذا التموذج له الشكل النجمي نفسه الذي نراه في القباب الجانبية الكائنة أمام محراب المسجد القرطبي، غير أن الاختلاف يكمن في أن المنتاح يضم الشكل النجمي على شكل العقود المتقاطعة، والمفتاح عبارة عن قبة صغيرة ذات أضلاع، وقد جرى الانتقال من الشكل المربع إلى الشكل المثمن من خلال مفاطق انتقال أربع ذوات حواف، وهذه أيضاً تذهب بنا إلى التاريخ السابق الذكر، وريما كانت قبة العقود المتقاطعة في مصلّى بلين الطليطلي، التي يرجع تاريخها إلى القرن الحادي عشر (لوحة مجمعة 58: 2، 3 في القطاع السفلي) كان في مفتاحها الكبير كما نوم جومث مورينو، قبة صغيرة أخرى ذات شكل نجمى؛ وعندما نرى هذا النمط الطليطلي على الوضع الذي عليه فإنه يسبق النمط القرطبي في سان بابلو. وإذا ما كان هذا النموذج سواء كان قبة مسجد أو قصر - ليس لمسجد، لعدم وجود المحراب، ابتداء من عصر الموحّدين، فإن هذا أمر يتطلب البحث والاستقصاء؛ لا تستغرب أن يكون مصلَّى سان بابلو مدجَّناً يرجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، كما أن مخططه الخلافي موجود كما شهدنا، من الحجارة، في برج بحصن ألكالا لاريال في جيان (جيان) (نوحة مجمعة 58: 5 في القطاع السفلي)، وما يؤكد هذا الرأى القائل بأن هذه الوحدة مدجَّنة، وجود نافذة ذات عقد مفصّص فوق عقد حدوى آخر مدبب عثر عليها في القطاع الخارجي في مصلّى سان خوسيه في سان بابلو (انظر الفصل الثالث، لوحة مجمعة 58: 12-1) نجد أخيراً (ق 16) قباب لاسيو بسرقسطة وكاتدرائية طركونة كثماذج متأخرة تقلد القباب الجانبية الكائثة أمام المحراب في قرطبة.

#### 12-12؛ الزخرفة النباتية،

تعتبر الزخارف في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني استمراراً للزخارف في مدينة الزهراء بقصورها ومسجدها، ووصل الأمر إلى درجة أننا لا نستطيع أن نجد وحدة زخرفية في المسجد شديدة الاختلاف عما هو موجود في المدينة الملكية؛ ومن الناحية الكمية نقول إن الزخارف المنحوتة في المسجد القرطبي تتسم بعظمتها نظرا لكثرة العقود أو العقود الصغيرة المراد زخرفتها والكائنة في القباب الأربع، إضافة إلى زخرفة الفسيفساء سواء في واجهة المحراب أو القبة الكائنة أمامه، لكن عندما يحل الجصّ محل الحجارة فإن الزخرفة تصبح نوعاً من الروتينية ولا تبلغ البروز والتلقائية التى نجدها في الطبلات والسنجات الحجرية في عقود المسجد وقصور مدينة الزهراء، والنماذج المغطاة بطبقة من الجصّ في الصالون الكبير، والتي جرى تقليدها، بالدرجة نفسها من الحيوية، في الوزرات الرخامية في عقد محراب الحكم الثاني؛ ويمقولة أخرى نشير إلى أن كثرة الزخارف وتكرارها أرى إلى الوقوع هى روتين زخرك يشمل المكونات المختلفة للعقود (لوحة مجمعة 63-1). يُرى المجلس الفربي للأمير هشام بمدينة الزهراء على أنه نقطة الانطلاق في زخرفة المسجد الذي جرت توسعته في عصر الحكم الثاني، وهو فن فيه تكرار مقارنة بالصالون الكبير؛ ولا شك أن المسجد هو أول مبنى جرت زخرضه في المدينة الملكية ببوائكه المزخرفة بالكامل بما في ذلك عقد المحراب، وهو أول مسجد في هذا السياق في العالم الإسلامي إذا ما استثنينا مسجد الصخرة وبوائك المسجد الأموي في دمشق، رغم أن الزخارف في هذين الأخيرين هي من أعمال فتيي الفسيفساء البيزنطيين، وعلى الشاكلة نفسها الفسيفساء التي جرى تركيبها شي المعراب والقبة التى ترجع إلى توسعة الحكم الثانى لمسجد قرطبة، وكانت التقنية الزخرفية المستخدمة في مسجد هذا الخليفة عبارة عن طبقات من الزخارف الجصّية

فوق السنجات والبراذع وطبلات العقود؛ ويلاحظ أن العقد المفصّص الجديد، الذي يتوازى مع العقد الحدوي التقليدي، فيه زخارف جديدة نظراً لأن الفصوص فيها سنجات تبادلية – ملساء ومزخرفة – بدأت في العقود الحدوية في مسجد المدينة الملكية وصالونات قصورها. وعلى شاكلة العمارة نجد الزخرفة وقد استهدفت إثراء الأجزاء الأكثر أهمية في المسجد والتي تتمثل بشكل أساسي في القباب الكائنة في الرواق المركزي، بينما نجد القبتين الجانبيتين وقد اتسمتا بعمارة ملساء، ومع هذا لا تفتقر للرشاقة النابعة من تراكب العقود؛ هذا الثراء نجده في الحراب من خلال الفسيفساء رغم أن عقده – أي الحراب – ليس فيه أية زخارف وربما يرجع عصر الإمارة.

تضم الفسيفساء الخاصة بالقبة المركزية، أمام المحراب، (لوحة مجمعة 63-2: 1، 2، 3) مجموعة من الزخارف التي تختلف بوضوح عما هو موجود على الكتل الحجرية في مدينة الزهراء وعن الجصّ في السجد نفسه، رغم أن الفسيفساء تضم وحدات زخرفية نباتية وكذا وحدات زخرفية أخرى شبيهة بتك التي نجدها في عصر الخلافة؛ نحن إذن أمام نوع من الدمج بين التراث القرطبي والبيزنطي الذي لاحظه ج. مارسيه، حيث نجد أن المنصر الثاني طرأ عليه تطور كبير مقارئة بالنماذج التي كان عليها خلال الفترة من القرن السادس حتى التاسع، وقد عالج هنري استيرن هذا الموضوع باستفاضة؛ وعلى هذا فمن خلال طريق الالتقاء ببن الزخارف المحلية والقسيفساء يمكننا أن نخرج بمفهومين زخرفيين متشابهين لكن ئكل منهما اتجاه؛ وفي هذا المقام يبدو من المنطقي أن وصول الفسيفساء البيزنطية إلى قرطبة قد حمل معه مجموعة من الأشكال الجديدة التي تميل إلى الطبيعة التي ترتبط بيلاط نيسفور Niceforo، رغم أن ما نعرفه، من خلال مدينة الزهراء، أن هذه الرسالة لم تكن غريبة بالكامل

على الورش القرطبية خلال النصف الأول من القرن الماشر، فهناك أشجار الحياة الأسطورية أو أشجار الجنة ذات الأغصان والأوراق والثمار التي أحياناً ما تقتفي أثر الواقع. وعلى أي حال فإن وجود ما هو بيزنطي في مسجد الحكم الثاني يعود بنا إلى الموضوع القديم المتعلق بأصول الزخارف النباتية في عصر الإمارة في الأندلس وعصر الخلافة في الزهراء، وهي عناصر جرى تفسيرها تقليدياً من خلال بعدين مؤثرين هما المكون المحلى الذي هو عجينة من الهانستي والبيزنطي والقوطى، والمكون الخاص بالفن الأموى والعباسي في المشرق، وخصوصاً الأول. وعندما نتجه إلى الوحدات الزخرفية نجد أن الورقة أو السعفة المزدوجة ذات الشكل المتنوع أو المرن هي، في الأساس، ذات أصول أموية مشرقية كانت لها أصداؤها قبل ذلك في المسجد الجامع في القيروان؛ هي إذن وحدة زخرفية مختلطة ذلك أننا نجدها فيما هو بيزنطي وما هو أموى دمشقى وفي قصر خربة المفجر، كما سوف نرى في اللوحات التي سأعرض لها على التوالي، معروفة كذلك التأثيرات العباسية في الفن الأندلسي خلال عصر الحكم الثاني وتمثل هذا في العقد المفصّص والسقف الخشبي بما فيه من ميداليات ولوحات مستطيلة ذات فصوص، وكلها ترجع إلى نماذج في سامرًاء، ونجدها في مدينة الزهراء؛ وخلاصة القول هي أن النمط الزخرع الذي نراه في المسجد الجامع بقرطبة والمدينة الملكية يعبر عن التعددية في المصادر ويعبر كذلك عن مفاهيم جمالية فيها غموض لكنها قائمة على ثلاث لغات فنية متناغمة هي القوطية والبيزنطية وما هو شرقي – أموي وعباسي - ولا نعدم في هذا السياق لمحات من الكلاسيكية في التيجان والأكانتوس التي تتكرر في كل مكان، ويرى بعض الباحثين أن هذا المذاق الكلاسيكي هو علامة على عصر الثهضة في الفن،

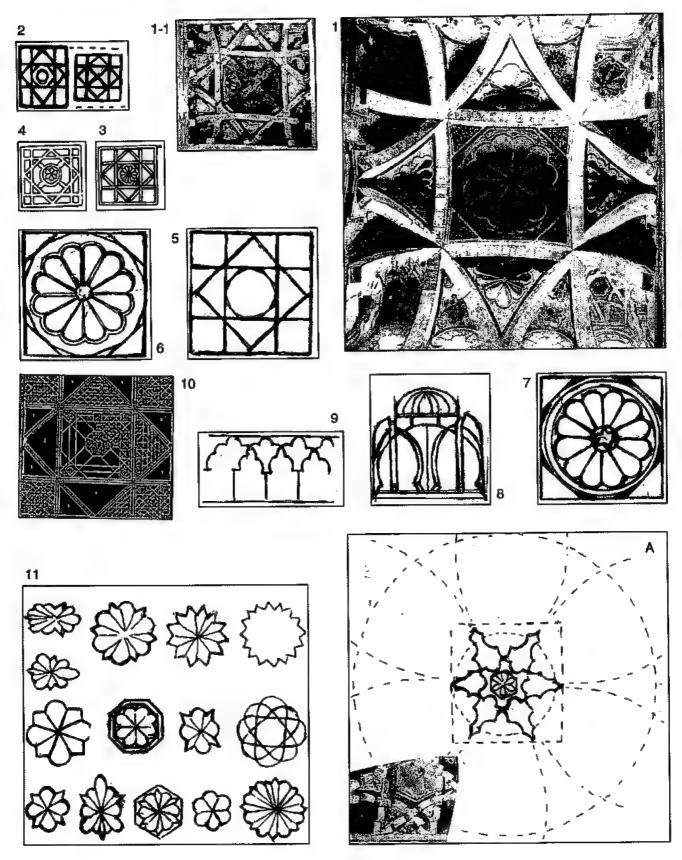
لوحة مجمعة 63 - 3: من 1 إلى 27 أصناف من الأوراق ذات أصول رومانية نجدها في تيجان قديمة،

ويجرى استخدام هذه العناصر في زخرفة الأجزاء العليا هي القبة الكائنة أمام المحراب، وقد نوَّه تورس بالباس إلى أن هذا الصنف من الزخرفة ربما يرجع إلى الفن المباسى رغم أن هناك بعض الكتل الحجرية السابقة على العصر العربي في شبه جزيرة إببيريا تقول بغير ذلك: 1: تاج قديم جرت إعادة استخدامه في مسجد قرطبة في عصر الإمارة؛ 2: تيجان يونانية ورومانية؛ 3: تاج يرجع لعصر الخلافة في قرطبة؛ 4: زخرفة حائطية في المقصورة القرطبية؛ 5: من طبقة من الجصِّ في الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ 6: منطقة المقصورة بالمسجد الجامع بقرطية وكاتدرائية مونريائي ولاماتورانا هي صقلية؛ من 7 إلى 10: من مدينة الزهراء، 11، 12: من مقصورة المسجد القرطبي، 13 تاج في متحف الآثار بقرطبة، 14: كتف (عمود مربع) بمدينة الزهراء، 15: من سامرًاء، 16: من مسجد Nayim بإيران (فلوري)؛ 17: سامرًاء، 18، 19: مسجد Nayim (فلوري)؛ 20: تاج طليطلي من القرن العاشر؛ 21: منطقة المقصورة بالمسجد القرطبي، 23: منطقة المقصورة بالمسجد القرطبي، 24: من تاج في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، 25، 26، 26-1، 27؛ منطقة المقصورة بالسجد القرطبي؛ وفي اللوحة نفسها نجد الأرقام من 28 حتى 57 تضم وحدات نباتية من الزهور المختلفة وتكاد تكون كلها موجودة في منطقة القصورة بالمسجد القرطبي، بعضها منبثق من الكتل الحجرية بمدينة الزهراء (42، 43، 44، 46، 50، 51، 52) أما الباقية فهي من المسجد القرطبي.

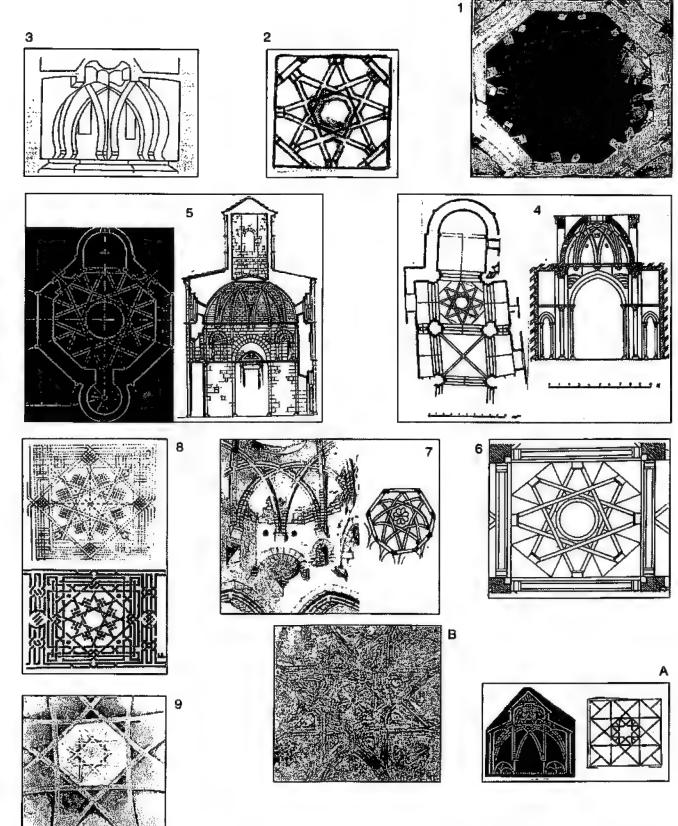
لوحة مجمعة 63 - 4: 63، 63: من فسيفساء في منطقة المقصورة بمسجد قرطبة، 64: من المسجد المتجامع في تطيلة وهي ترجع في رأيي إلى القرن العاشر؛ الأشكال 1: 2، 3 من البند A، هي عبارة عن وحدات كلاسيكية (1: 2) ووحدات من فسيفساء (3) في مقصورة المسجد القرطبي، البند B هو عبارة عن زهور كبيرة ذات بتلات ثمان أو ست أو أربع في شكل دائري

وبارزة: 1: فارسى ساسانى فى Ptesifon (كروزويل)؛ 2: من قصر المشتى الأموى، 3: من سامرًاء، 4: مدينة الزهراء، 5: من مسجد سوسة (ليزن)، 6: من فسيفساء بمقصورة مسجد قرطبة والمصلى الملكي في باليرمو (انظر لوحة مجمعة 36-1: 3، 4). البند C: وحدة ذات سعفة مزدوجة لها امتداد زهرى مقلوب داخل شكل على هيئة قلب: 1: أربعة أشكال بيزنطية، 2: المسجد الأقصى (كروزويل)، 3: قصر خربة المفجر (هاملتون)، 4: سامرًاء، 5: شكلان من المسجد الجامع في القيروان، 6: من المسجد الجامع في تطيلة؛ 7: من قصر قصية ألمرية (ق 10) (كارا باريو نويبو)؛ 8، 9: فسيفساء في منطقة المقصورة بالمسجد الجامع بقرطية. البند D: زهور كبيرة ذات أربع أو ست أو ثماني بتلات ذات سمات بيزنطية: 1: قوطي من ألبركة، متحف الآثار في مرسيّة؛ 2: من كتلة حجرية قوطية في ماردة؛ 3: قوطية في ساماس (لوجو) (Slunchk)، 4: من كتلة حجرية ربما كانت سابقة على العصر الإسلامي، متحف المسجد الجامع بقرطبة؛ 5، 7: قصر خربة المفجر (هاملتون)، 6: قصر المشتى؛ 8، 9: مسجد الأبواب الثلاثة في القيروان، 10: رسم في الكنيسة المستعربة سانتياجودي بنيالبا (يشبه فسيفساء كاتدرائية مونريالي)، 11: من كتلة حجرية بمدينة الزهراء، قصر الأمير هشام، 12: فسيفساء بمقصورة مسجد قرطية،

لوحة مجمعة 63 – 5: البند A: سعفة مزدوجة ذات شكل نباتي مصاف في الوسط، نجدها في السجد القرطبي، في الواجهات الخارجية التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني فقط: 1: ريما كان أصله رومانيا، توبوربومايوس (تونس)، 2: بيزنطي، 3: قوطي ومدينة الزهراء، البند B: تطور النمط السابق: 1: سامرّاء، 2: خربة المفجر (هاملتون)، 3: المسجد الجامع بالقيروان (مارسيه)؛ 4، 5، 6، 7: مدينة الزهراء (رقم 7 من التينور)، البند C: قلب نبات، نقطة مياه أو شكل قلب في قرطبة: يوجد بمدينة الزهراء مع بعض التحويرات



لوحة مجمعة 62: قباب فالصو في مصلّى بياً بثيوسا.



لوحة مجمعة 63: أصداء القباب ذات الأوتار القرطبية في شبه الجزيرة وجنوب فرنسا. B مفتاح قبة ظهّرة في جبل طارق.

وتكرر ذلك في توسعة الحكم الثاني، كما نري هذه الوحدة في الفن القوطي: 1، 2: من الفن البيزنطي، (ق 10)، 3: من معدن ساساني، 4: المسجد الجامع بالقيروان؛ 5، 6، 7، 8، 9: مدينة الزهراء وتتكرر مع بعض التعديل في توسعة المسجد الجامع في عصر الحكم الثاني؛ البند D: زهرة ذات بتلات متعددة، نجدها، ولكن بشكل معقد، في عضادات واجهة المحراب بالمسجد القرطبي وفي سنجات عقد المحراب: 1: من الحجارة القوطية في ماردة، 2: القصر الأموى خربة المفجر (هاملتون)، حيث يتكرر في عضادة من الرخام ترجع إلى القرن الحادي عشر بطليطلة، 3: من كتلة حجرية ترجع إلى عصر الخلافة، متحف مسجد قرطبة. والبند E: ميداليات ذات أربعة فصوص متقاطعة، غير مسجل في مسجد الحكم الثاني: 1: من منهر المسجد الجامع بالقيروان (ق 9)، 2: مدينة الزهراء، 3: من سقف مدهون، (ق 11)، المسجد الجامع بالقيروان (ج. مارسيه). هناك وحدات من الزهور التي ترجع إلى عصر الخلافة يمكن رؤيتها بشكل متكامل في الفصل الأول من كتابي في هذه السلسلة بعنوان والعمارة في الأندلس؛ عمارة القصور..

## 12 - 13، الأسقف الخشبية للأروقة،

سبق أن أسهبت في الحديث عن هذا الموضوع الخاص بالأسقف في البند المخصص لذلك في الفصل الأول، وبالتالي فإنني سوف أقتصر على تقديم خلاصة ابتداء من أنماط لجيرالت دي برانجي (لوحة مجمعة 64: 1) حيث نرى أسقفا مسطحة تحملها كمرات خشبية مستعرضة أو حمّالات تستقد على نوع من الكانات (أطراف دعامة السقف) البارزة مع وجود ميل في الأعلى في اتجاهين، وهذا أقرب إلى سقف مسجد تلمسان خلال القرن الثاني عشر، وربما كان هذا السقف مُو الذي ألهم تلك الرسومات، فبعد عدة دراسات اتضح

أن هذا الصنف من البُني لم يكن له وجود في المسجد القرطبي؛ إذن فإن سقف هذا المسجد هو الذي نراه في الأنماط رقم (2) لفيلكس إيرناندث و (2-1) (3)، وهو عبارة عن كمرات مستعرضة، دون كانات، تستند على نوح بارز على حائط العقود المتراكبة، وعلى سطح هذا اللوح نرى مجموعة من الزخارف المتبادلة بين أوراق مسننة وأوراق ذات ثلاثة أطراف (2-1) (9)، وهي عناصر زخرفية منبثقة من الكتل الحجرية القديمة (10) ثم انتقلت إلى كتل حجرية توجد في رفارف مدينة الزهراء وكتل حجرية أخرى متفرقة، ترجع إلى عصر الخلافة، وهذه التركيبة تختلف عن تركيبة السقف في الوقت الحاضر التي ترجع إلى القرن الحادي عشر والتي تنسب إلى المسجد الجامع في القيروان، فهي على ما يبدو، تقليد لبنية أخرى قديمة ترجع إلى القرن العاشر (4) طبقاً 1 يقول به كل من ج. مارسيه وجولفن. تضم البنية السقفية التي نحن بصددها كرات مستعرضة فوقها ألواح تستند على كانات بارزة؛ وعندما نرى السقف الذي يرجع إلى القرن الحادي عشر نجد أن الكائات الملساء للسقف الأول جرى إحلال أخرى محلها أكثر بساطة وذات شكل مفصّص ولها أشكال متعددة (5 ملبقاً لمارسيه)؛ وقد أمكن انتشال الكثير من القطع المزخرفة من سقف المسجد القرطبي، حيث جرت إعادة بمضها في عملية إعادة البناء الجزئية التي قام بها ريكاردو بيلاثكيث بوسكو في الرواق المركزي وبعض الأروقة المجاورة وتوضح العناصر الزخرهية الهندسية التى نراها على الألواح الكائنة فوق الكمرات وجود التأثير المشرقي، حيث نرى أنماطاً ترتبط في الأساس بالفن العباسى جرى إدخالها في مسجد ابن طولون بالقاهرة، وهي نظرية يقول بها ج. مارسيه وهنري تراس وإليهما انضم كل من فيلكس إيرناندث وتورس بالباس، إلى ج، مارسيه ترجع الرسومات الأولى لبعض الكمرات (6) وهي تكملة لأنماط أخرى من الكمرات ذات الزخارف المختلفة (A)؛ ودائماً ما نرى أن كل

قطعة مزخرفة من الجوانب الثلاثة، ومن جانبه نجد فيلكس إيرناندث يرسم الكثير وبدقة في باب الكمرات والزخارف الهندسية كافة الألواح والتي تقدم موجزاً لها في رقم (9-1)، (7)؛ ويمكننا العثور على القطع الأصلية لهذه البنية القرطبية في الحوائط الخاصة بدهايز في صحن المسجد وفي القصر الأسقفي،

عندما نتحدث عن الأمر من منظور بنيوي نشعر بالاستفراب من أن الأسقف المدجُّنة في الأنداس، المبكرة، ترتبط أكثر بالبنية القيروانية عن القرطبية، ومن أمثلة ذلك سقف كنيسة سان ميّان في شيقوبية (6-1)، حيث يرى تورس بالباس أنه يعود إلى القرن الثاني عشر، وقد أوضع الباحث المذكور درجة الشبه بينه وبين النمط الذي نجده في مسجد القيروان، حيث نجد كانات ذات شكل مقدمة مركب تشبه تلك الحجرية التي عثر عليها في شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ من الملاحظ أيضاً أن هذه الزخارف التباتية فى السقف القرطبي (9) ربما هي الزخارف نفسها التي نجدها في المسجد القيرواني (ق 11)، وكذا في كنيسة سان ميان، وطبقاً لأطلال سقف قرطبي ترجع إلى القرن العاشر، نشرها فرناندث بويرتاس، فإن بعض الأسقف كان ذا كانات بارزة وأنها استمرت في الفن الإسباني الإسلامي وفي المدجّن ابتداء من القرن الثاني عشر طبقاً لما شهدناه في نمط تلمسان، ويمكننا أن نرى الأبعاد العملية توظيفة الكمرة كحامل وكذا الكانات ووضعها في بنية السقف، في الأسقف المدجَّنة (6-2) ولا ندرى لماذا جرى تقاديها في أسقف مسجد قرطبة، وهي هذا المقام تولى ريكاردو بيلائكث بوسكو رسم إحدى الكانات أو الكوابيل modillon ذات اللفائف والتى نجد أن حليتها المعمارية المقعرة العلوية مزخرفة بالمناصر النباتية المشار إليها (9)، فهل انتسبت تلك إلى المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر؟ إذا ما كانت الإجابة بنعم، يبقى أن نعرف المكان الذي كانت فيه، ومن الطبيعي ألا تكون الكانة محل النظر، وكذا

عناصرها الزخرفية، من مدينة الزهراء، فلا شيء مما ظهر أثناء الحفائر بها التي جرت على عاتق بيلائكث بوسكو يشير إلى وجود قطعة شبيهة، ومع هذا نجد ذلك في الصالون الكبير الذي جرت فيه الحفائر وإعادة البناء بعد ذلك على عاتق فيلكس إيرناندث.

استناداً إلى رواية المؤرخين العرب، وخصوصاً الإدريسي، نجد أن السقف القرطبي، على طول الألواح المجاورة للحوائط، كان يضم إفريزاً فيه آيات من القرآن الكريم، كما أن بعض الألواح الباقية، طبقاً لفيلكس إيرناندث، تضم نقوشاً كتابية بالكوفية تحمل أسماء فتح ورشيق وحاتم. وقد حدثنا هـ تراس بوضوح عن الموضوع بقوله «استطاع الفنانون القرطبيون بمهارة الجمع بين الأشتات وغيروا من شكل القوالب الواردة من المشرق، وهذا الصنف من الجمع بين الأشتات أخذنا نراه في مدينة الزهراء حيث الميداليات ذات الفصوص الأربعة والأطراف الأربعة، سيراً على النمط العباسي حيث إن هذا من السمات الأساسية في الزخارف الجصّية في سامرًاء، وهو ما شهدناه في الأخشاب القرطبية؛ ويضيف تورس بالباس إلى ذلك أن هذه الأشكال الزخرفية ريما وصلت إلى الأندلس من العراق بشكل مباشر مصحوبة بأشكال أخرى من بينها العقد المضص، غير أن ما يبدو أنه أمر بدهي هو أن موضوع الفصوص كنمط زخريجٌ خالٍ في قرطبة ليس سابقاً على القرن العاشر،

# 13: التوسعة في عصر المنصور بن أبي عامر:

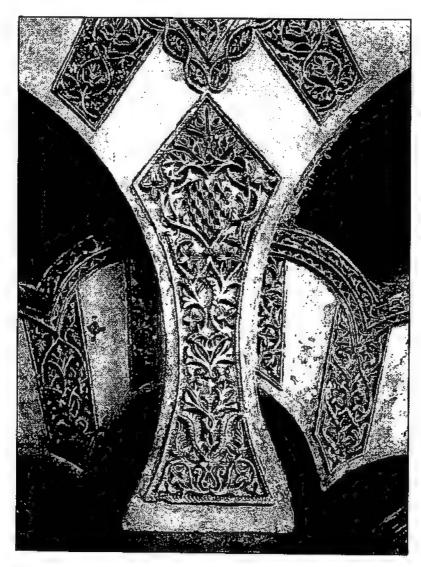
جرت هذه التوسعة خلال 987 - 988م، وعنها قال ابن عذاري إن المنصور لكي ينفذ التوسعة قام بشراء بعض المنازل وهدمها، وتولى أمر التوسعة «صاحب الشرطة» في قرطبة المسمى عبد الله بن سعيد بن بكري، وقد استخدم في أعمال البناء الأسرى المسيحيين

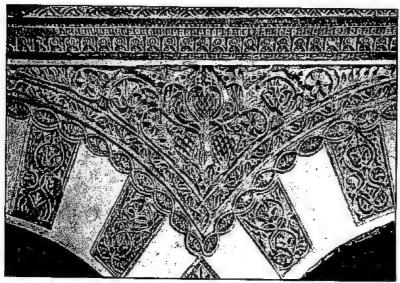
(المقرى)، ويضم المبنى الجديد (لوحة مجمعة 3 مخطط 7) ثمانية أروقة يتكرر فيها ما رأيناه في السابقة، حيث الارتفاع عبارة عن طابقين من العقود؛ وعلى سبيل الاستمرارية نرى أيضاً العقود المفصصة في الرواق المستعرض استمراراً لما قام به الحكم الثاني في الربط بين توسعته والمبنى الذي يرجع لعصر الإمارة، ويلاحظ أن الكوابيل modillon المزدوجة هي صورة طبق الأصل لما نجده في التوسعة التي أضافها الحكم الثاني، لكنها أحياناً ما تضم هذه المرة نقوشاً كتابية (لوحة مجمعة A.B: 65) إضافة إلى تجاعيد مقلوبة سبق أن رأيناها في المبنى الذي يرجع لمصر الإمارة وفي كوابيل modillon بالسجد الجامع في تطيلة؛ تظل أيضاً تيجان الأعمدة والحليات المعمارية المتموجة Cimacio الملساء التي ترجع إلى عصر الحكم، ومعها الكابولي المزدوج كحامل للأكتاف العليا، أما العقود الطرفية التي تنبت من الحائط أو البائكة الشمالية للصحن، على سبيل التجديد، فهي حدوية مدبية أو ذات مركزين (2) تعلوها عقود نصف أسطوانية وأحياناً ما يكون العقد السفلي مكوناً من فصوص خمسة (3: رسم ج. مارسيه)، وهذا وذاك نجده أيضاً في الواجهات الخارجية للتوسعة محل الدراسة (4)؛ وبالنسبة للسنجات الخاصة بالعقود فإن الآجر الذي ساد في التوسّعات السابقة قد حل محله اليوم الحجر، ومع هذا فمن خلال الرسم جرى الحفاظ على النمط التبادلي القديم بين السنجات، حمراء وبيضاء، وهذا نموذج تكرر في عقد بنيوي عثر عليه فى لورقة (مرسيّة)، ولابد أن هذا العقد عربي يرجع إلى القرن الحادي عشر، أي أنه شديد القرب من عصر المُنصور؛ ترى هذا النَّمط أيضاً في عقود من الآجرٌ في صحن المسجد الجامع في لبلة، القرن الثاني عشر؛ أما العقد المدبّب ذو المركزين الذي نراء أيضاً في هذا المبتى الذي يوجد بمرسيّة، فريما جاء من أفريقية حسيما نري فى المسجد الجامع بالقيروان (5)، ثم بعد ذلك خلال القرن العاشر بمسجد المهدية. سبق أن أشرت إلى العقد

الأول الشديد الانحناء والمدبّب في المسجد القرطبي، وهو الخاص بالبوائك المجاورة لمصلّى بيابثيوسا وللقباب الثلاث الكاثنة أمام محراب المسجد (لوحة مجمعة 40؛ 3، 5) وتتحدث الحوليات العربية عن توسعة العاهل المنصور وأنها ترجع لزيادة عدد السكان في قرطبة ولزيادة جيش المرتزقة الذي جلبهم هذا العاهل من شمال أفريقيا.

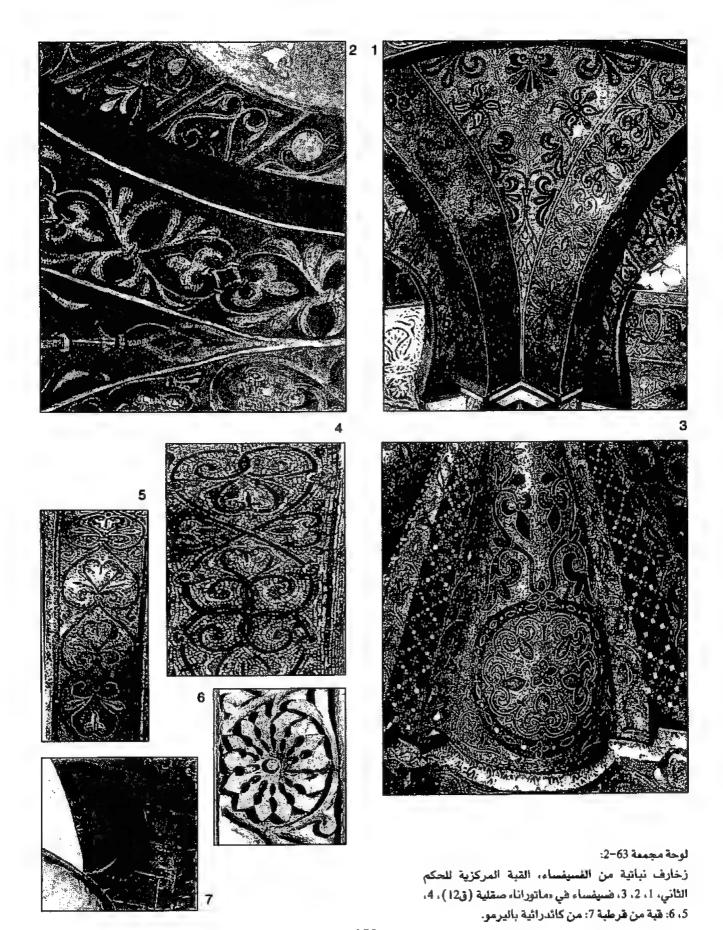
كانت إضافة المنصور تقليداً لما نراه في المدينة الملكية، الزهراء، ولما شهدناه في التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني، حيث إن الأساسات الخاصة بصفوف الأعمدة ممتدة، وهناك مبالغة الرُّص على طريقة شناوي حيث يبلغ السُّمك من 8 إلى 11 سم، ولا نجد إلا شناوى فقط في كل مدماك (مارفيل رويث لوحة 19: 3) لكن نجد الواجهة الخارجية الشرقية نَهْدُت بطريقة «آدية مع شناوي» في رصُّ الكتل بمعدل 2: 4 ض كل واحدة (لوحة مجمعة 19: 2، 4)؛ نرى هذا الصنف من البناء - رصّ الكتل - في الحصون خلال النصف الثاني من القرن العاشر، حيث هناك برج في ركن حصن غورماج ينسب إلى الحكم الثاني، كما نرى برج Mezquitillas هي صوريا وحوائط في حصن ألبوينتي (بلنسية)، كما يتكرر في الميضأة الكائنة أمام الواجهة الشرقية لتوسعة المنصور، التي سوف نتحدث عنها بعد ذلك؛ وعموماً فإن الإضافة العامرية تتمثل في زيادة قدرها 109.60 × 47.76م في منطقة الحرم، و60.42م× 48.02 ملصحن، وبالتالي هإن إجمالي مقاسات المبنى بلفت 175. 02 ×175. 128م (لوحة مجمعة 4: 4) أي أن الحرم الجديد هو ضعف المسجد الأميري مرتين، وأصبح الصحن بعد هذه الإضافة مستطيلاً بشكل يزيد عن الحد أي أن عرضه ضعف عمقه، وبالتائي فقد المحور «الشمال الجنوب» مكانه، وبلفت مساحة المسجد منذ ذلك الحين ما يزيد فليلاً على هكتارين. (2) قد وصلتنا ناقصة بشكل واضع (لوحة مجمعة 68)، أما النوافذ الوسطى فهى تحمل الجديد حيث خلفية العقد الحدوى مزخرفة بالتوريقات باستخدام الأسلوب الشديد التكامل؛ نجد أيضاً في طبلة عقد الباب تكويناً زخرفياً هندسياً غير مسبوق، من الحجارة، إضافة إلى أشرطة من الطين المعروق؛ أما الواجهة رقم 3 (لوحات مجمعة 69، 70) فهو الذي يحتفظ بالكثير من المناصر الزخرفية في ذلك الجزء الخاص بعقد الباب: فالتكوين منقول حرفياً من باب الشيكولاتة، عصر الحكم الثاني، رغم أن الطبلة هي الآن مزخرفة بالتوريقات، حيث الزهرة الكبرى في الوسط، أما الجزء الأيمن فيحمل إضافات جرت أثناء الترميم؛ يبدو أن الزهرة الكبرى مأخوذة من طبلة الباب الصغير المؤدي إلى القصر في الواجهة الغربية لتوسعة الحكم الثاني، الواجهة رقم 4 (لوحة مجمعة 71) مرهمة بالكامل ماعدا حلق الباب، ابتداء من الطنف الداخلي حتى الأسفل حيث الزخرفة كأملة بالمقارنة بالأبواب الأخرى. وتضم طبلة الباب موضوعا زخرهيا هندسيا جديداً، هو عيارة عن شكل نجمي مكون من ثمانية أطراف في تبادل مع صلبان صفيرة، الواجهة رقم 5 (لوحة مجمعة 7) مرممة أيضاً بالكامل (3)؛ وعندما ننظر لحالتها انسابقة (1، 2) نجد باباً فيه بعض التجديدات بالمقارنة بالأبواب السابقة مثل القطاع العلوي، فوق الطنف، حيث يضم نقوشاً كتابية كوفية، وقد سبق أن رأينا ذلك في عقد المحراب وفي باب الشيكولاتة الذي يرجع إلى الحكم الثاني؛ في الطبلة نجد شكلاً زخرفياً هندسياً بسيطاً من أشرطة من الطين المحروق، أما السنجات فإن تلك الحجرية المزخرفة بها قوالب من الآجر موضوعة على وجهها، وهذا نموذج ترجع أصوله إلى مدينة الزهراء، الباب رقم 6 (نوحة مجمعة 73: 3، و 1، 2 من الواجهة رقم 4)، وهناك إضافة عبارة عن زخرفة هندسية في الطبلة وهي مشار إليها في الكتل الحجرية بمدينة الزهراء، وأخيراً نجد الواجهة رقم 7 (لوحة مجمعة

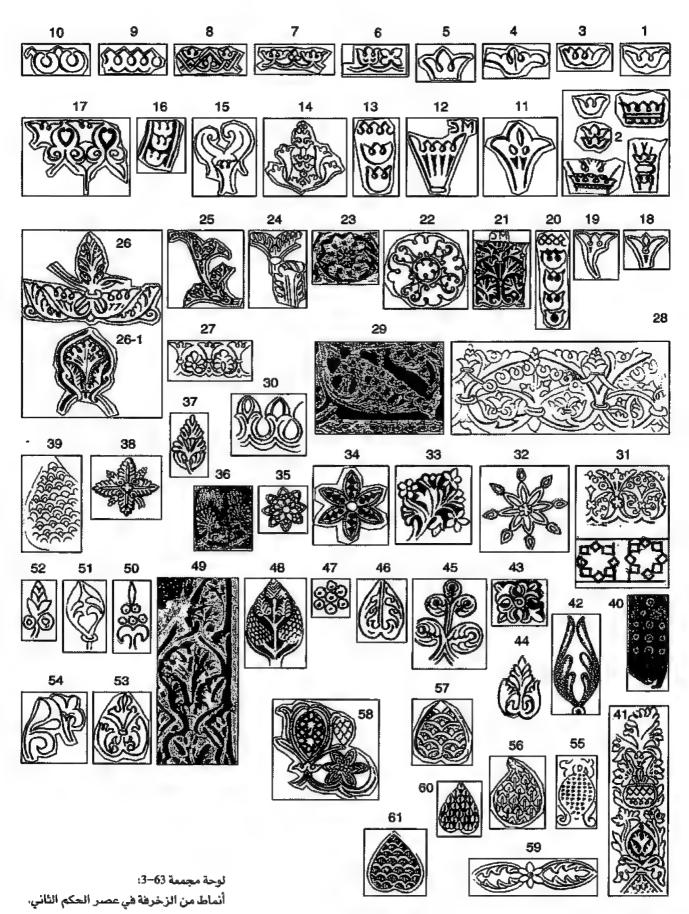
عندما نتحدث عن الأبواب الجديدة نجد أنها سبعة ابتداء من حائط القبلة وحتى الحائط الشمالي للصحن (لوحة مجمعة 66: 1)، ومن خلال المقري شهدنا أن ابن بشكوال يقول إن هذا الضلع كانت فيه تسعة أبواب منها سبعة مخصصة للرجال، وتتوافق هذه الأبواب السبعة مع الأبواب الحالية، أما البابان الآخران فريما كانا في الحائط الخارجي للصحن، وهما باب سانتا كتالينا، إضافة إلى باب آخر في الزاوية الشمالية الشرقية، وريما كان الشكل رقم (2) هو الذي يوضع ما كانت عليه هذه الأبواب في الأصل، وقد رسمه لويث ريشيي (جرى تعديل القطاع العلوى الخاص بالشرَّافات)، ويضم هذا الشكل، بالنسبة نواجهة باب سان استبان وأبواب توسعة الحكم الثاني، نوافذ ذات عقدين حدويين توءمين فوق أبواب، غير حقيقية، ذات عتب، توجد في الأطراف وبالتالى فإن العقود المصصدة ذات التشبيكة فوقها تصبح على ارتفاع أعلى من تلك التي نراها فوق مصلى ذلك الخليفة؛ لم يصلنا أي من هذه الأبواب كاملاً ومن المكن أن يكون على شاكلة ما نراه في الرسم (2)، وقد أضفت إلى هذا الشكل الأخير بعض التظليل في الأجزاء التي تمت إعادة بنائها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ومن الواجهة الأولى (لوحة مجمعة 67) وصلنا رسم العقد الحدوي مع عتبه رغم ما جرى عليه من ترميمات كثيرة، وكذا التشبيكتان الرخاميتان في النوافذ العليا التي درسناها في موضع آخر، والعقود التي تحيط بها عبارة عن عقود حدوية مدبية أعيد بناؤها من الحجر، أما زخرفة الطبلة فهي زخرفة هندسية فيها الصليب المعقوف، ومصدر ذلك واجهات الحائط الغربي للتوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، وكذلك النقوش الكتابية الكوفية التي تحيط ببطن عقد باب المدخل والجزء العلوي للعتب، ويتكرر ذلك في الواجهات التالية. نجد عقد المدخل مشرشراً وعليه طبقة من الزخارف الجصّية النباتية، وله سنجات تبادلية من الآجر والحجارة المزخرفة؛ كما أن الواجهة

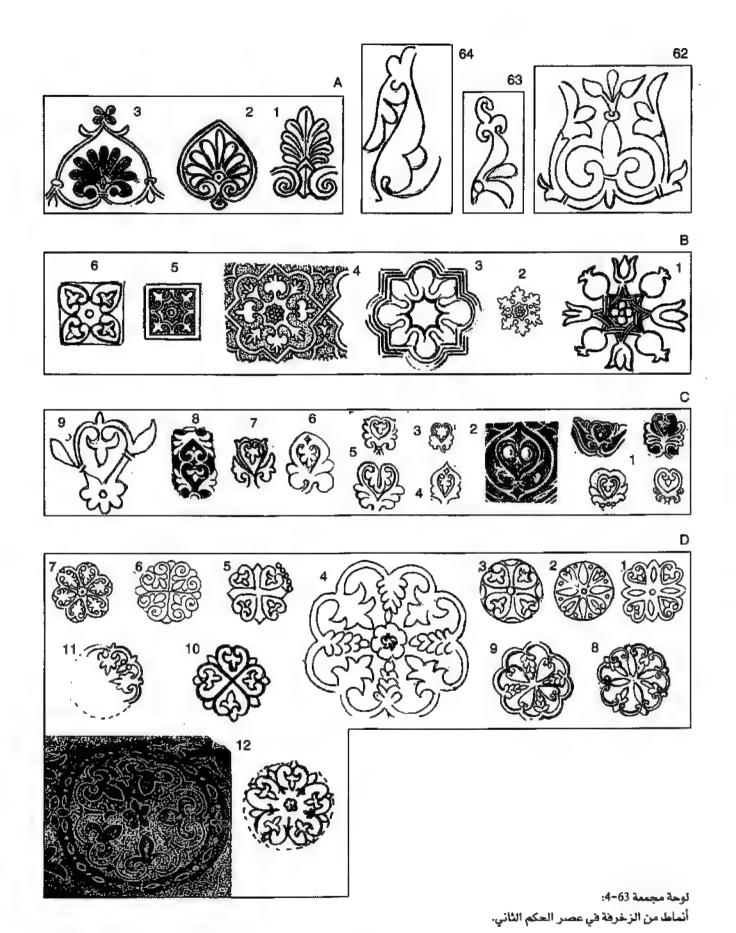


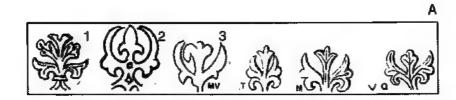


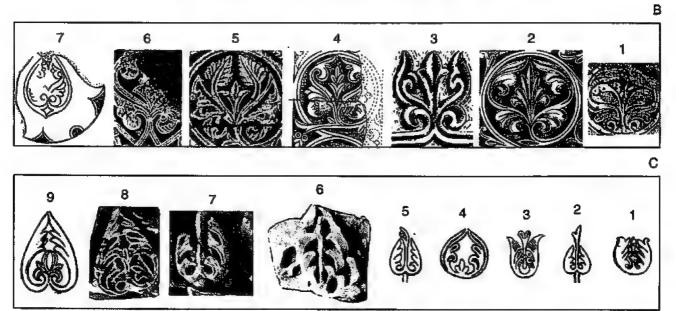
لوحة مجمعة 63-1: زخارف العقود في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني.

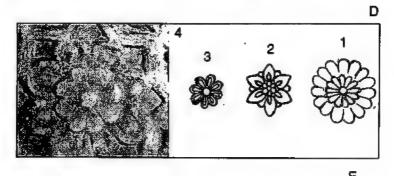


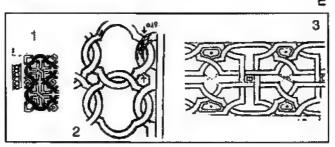




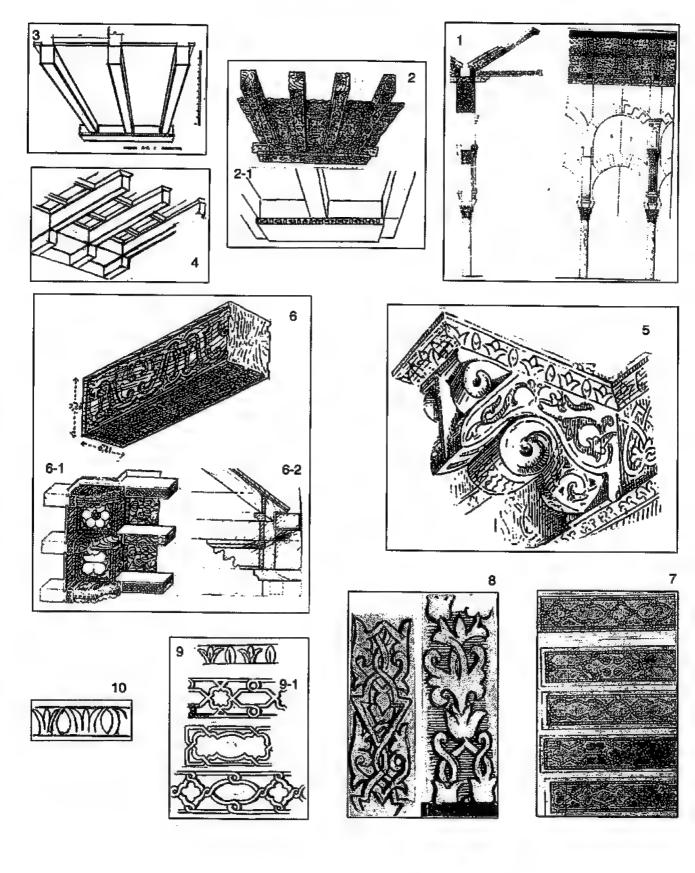








لوحة مجمعة 33-5: أنماط من الزخرفة في عصير الحكم الثاني.



لوحة مجمعة 64: سقف المسجد الجامع في عصر الحاكم الثاني.

74) التي تضم زخارف هندسية غريبة وقليلة في الطبلة، أما النواهند العليا فهناك شبكة من الصلبان المعقوفة في شرائط من الطبن المحروق (4)، أما طبقة التكسية الخاصة بالبراذع فقيها شجرة الحياة وهذا موضع غير معهود لها حتى الآن وكذلك تطورها النباتي؛ أما تسلسل أبواب المنصور فهو يسير على إيقاع واحد، أو بمعدل باب بين كل دعامتين أو برجين وهذا ما كان معمولاً به في توسعة الحكم الثاني.

قام المنصور أيضاً بتوسعة صحن عبد الرحمن الثالث من الجهة الشرقية واستفاد من الأكتاف السائدة والأعمدة في إقامة البوائك الجديدة (فيلكس إيرناندث)؛ وللصحن الجديد جباً وصهريجاً تحت مستوى الأرض (لوحة مجمعة 75: 1) أشار إليه ابن عذاري ولكن بشكل فيه غموض شديد، ويقع الصهريج إلى جوار الحائط الشرقي انذي زال من التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني طبقاً لمخطط المسجد الذي أعده جومث مورينو (لوحة مجمعة 3: 6) والمبنى كله من الحجارة المقطاة بطبقة من الجصّ الأحمر العازل حسب ما هو معتاد في مثل هذه الإنشاءات، وبيلغ طول ضلع الصهريج 14.50م. مربع الشكل وله أربعة أكتاف على شكل علامة + ترتبط وتتوافق مع الحوائط الأربعة، إضافة إلى عقود نصف أسطوانية وقباب ذات حواف، أي أننا نجد تسم وحدات مربعة ومتساوية على نهج الصهاريج البيزنطية، مثل بازليكا مماجوروم، في قرطاج (5) حيث نجدها هنا ولها تسع قباب مشطوفة، كما يتكرر الشكل نفسه في جب «ميساس دي لاس مارموياس، (ملقة) (2) الذي يرجع إلى القرنين التاسع والماشر (مانويل ريوريو)، هذا المخطط يقدم لنا في نهاية المطاف بنية مسجدين غريبين هما مسجد بوفتاتة في سوسة (ق 9) ومسجد الباب المردوم في طليطلة (999م)، يليه مسجد تورنرياس في المدينة نفسها، ولازالت هذاك في الجدران الطرفية للمسجد المامري بعض المزاريب عند منطقة الصحن حيث رقم (3)

في الحائط الشرقي، ورقم (4) في الجهة الشمالية، أما الرفرف فوق البائكة الخاصة بالحائط الجنوبي للصحن فتوجد بها كوابيل modillones ذات حليات معمارية نصف أسطوانية baqueton متراكية والشريط الأوسط في الواجهة مزخرف بزخارف نباتية، وكأن ذلك كله سيراً على الرفرف الذي يوجد في المكان نفسه والذي يرجع لعبد الرحمن الثالث (لوحات 1 - 27: 1، 7 و 30: 6) وفي الحائط الشمالي للصحن، سيراً على مخططات المسجد التي أعدها جومث مورينو وفيلكس إيرناندث، نرى بابين في التوسعة التي جرت في عصر المنصور، أحدهما ذو عتب وله عقد مشرشر فوقه (لوحة 75: 6)؛ هناك الباب القائم في الضلع الشرقي وهو عبارة عن باب صغير على شاكلة الباب المسمى سائتا كتالينا وهو باب مواز للباب الذي يرجع إلى عصر الإمارة، باب سان استبان، الكائن في الضلع الفربي، والذي جرى ترميمه بالكامل في العصر السيحي.

هناك عمل آخر من أعمال المنصور بن أبي عامر خارج نطاق المسجد، يتمثل في الحوض الأشبيلي الذي جرى تصميمه ليكون في المدينة الزاهرة، أي المدينة التي أسسها ذلك الماهل على الشاطئ الآخر لنهر الوادي الكبير عام 978م وقد ورد هذا في أحد النقوش التي تحيط بأحد الأضلاع (لوحة مجمعة 75-1: 4)، وترجع أهمية هذه القطعة، من المنظور المعماري، إلى أن فيها ثلاثة عقود مفصّصة ولكلِّ طنفه الخاص به، وريما كان هذا الشكل تقليداً حراً لعقود واجهات صحن المسجد، هذا إذا ما استغنينا عن العقود المنصصة التي هي في الواجهات من العقود الحدوية؛ وعلى الجانب الآخر من الشارع، أمام الواجهة الشرقية لتوسعة المنصور، تمكن أ.خ. مونتخو قرطبة من إجراء الحفائر في الميضأة التي أسسها العاهل طبقاً لرأى ذلك الباحث (لوحة مجمعة 75-1: 1، 2)، حيث تصل مساحتها حوالي 90م وفيها صحن فيه بالوعات صرف ونوع من الدهليز وبعض القنوات والسقاية. هذه الميضأة ومعها ميضأة

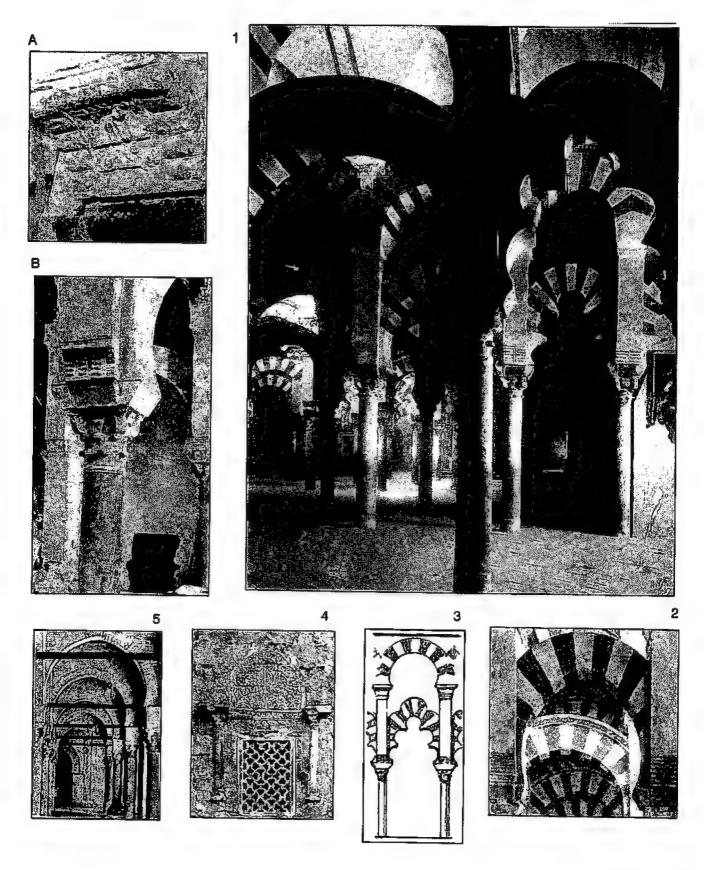
مسجد مدينة الزهراء (3) هما الوحيدتان اللتان أمكن رصدهما في العمارة الدينية القرطبية خلال القرن الماشر، ذلك أن تلك المنضآت الأربع التي ورد ذكرها في عصر الحكم الثاني، طبقاً لابن بشكوال، والغير معروفة المواضع، لا تزال قيد النسيان؛ وبناء على حجم الميضأة التي جرت بها الحفائر نقول إنها كانت بمثابة صالة مكملة للمسجد وهي منعزلة بالكامل (2X)، غير أن هذا كان عكس اليضأة القديمة التي ترجع إلى عصر هشام الأول، حيث يلاحظ أن أطلالها التي جرت الحفائر فيها ملاصقة تماماً للحائط الشرقي للمصلّى المفترض المكون من أحد عشر رواقاً والذي يرجع لعبد الرحمن الأول؛ لكن أرى أن لا زال هناك شك فيما إذا كانت الميضأة الأخيرة التي جرت فيها الحفائر تنسب إلى المنصور أو أنها ترجع لعصر الحكم الثاني، ذلك أن أعمال البناء فيها تتوافق مع الحوائط التي ترجع لمصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني، ونمط رص الحجارة بها، آدية وشناوي، ويلاحظ أن مداميك شناوي هي مدماك واحد أو اثنان مستقلان، بينما نجد أساسات الميضأة عبارة عن مداميك شناوى، نراها في القاعدة التي ترجع إلى عصر عبد الحمن الثالث، ومن أمثلة ذلك أحواض جسر المياه فوق مدينة الزهراء، وهذا نموذج معمارى قديم يتمثل في مداميك شناوي جرى التداخل فيما بينها وذلك كوسيلة لدعم الحائط من الأساس؛ أضف إلى ذلك أن الحائط الشرقي لتوسعة المنصور، يضم مدماك آدية، يليه مدماكان، أو ثلاثة، شناوي، ويصل العدد إلى أربعة ذات سُمك يصل أحياناً إلى أقل بكثير من 18 سم وهو سُمك الكتلة الحجرية الذي نجده في الميضأة التي جرت فيها الحفائر، ومع هذا ليس من الستغرب أن نجد هذا السُّمك في بعض الحوائط في مدينة الزهراء، وينسب إلى عبد الرحمن الثالث،

عنى المهندسون المماريون الذين وقع على عاتقهم الشيام بتوسعة المسجد في عصر المنصور، التوسعة الأهم في المغرب الإسلامي، كما سبق القول، بأن يتواءم

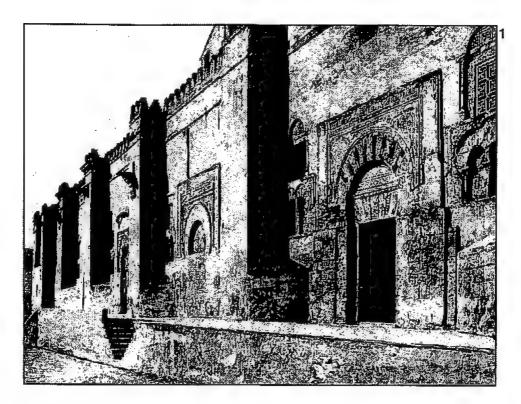
إسهامهم مع المبنى السابق الذي حظى بالقدسية على مدى قرنين من الزمان، وبالتالي فإن العاهل الجديد لم يفعل شيئاً إلا الاستمرار على الخط المحافظ الذي سار عليه الحكم الثاني، أي على وقع إسهام عبد الرحمن الثاني حيث احترم شكل الحرف T في المخطط الذي فرضه ذلك، وللتيسيما نقول لقد حدث هذا ذاك الذي وقع بالنسبة لساجد طليطلية بسيطة، وكذا أخرى في مدن مختلفة، حيث جرت إضافة بلاطة أو بلاطات جديدة، وكان هذا من الأمور المألوفة في القرن الحادي عشر، ولهذا فإن ما حدث بالنسبة للمسجد القرطبي هو ما حدث للمسجد الطليطلي وكذا المسجد الجامع في ألمرية حيث جرى مدّ حائط القبلة؛ وفي قرطبة، عندما تم مدّ حائط القبلة ثم الاستغناء في هذا الجزء عن الرواق أو الجزء الأفقى لحرف T وبالتالي فإن المسجد الحقيقي الذي إليه يذهب المصلّون هو الذي أضافه الحكم الثاني من المحراب والقياب الثلاث والمقصورة. إذن نجد أن فن المنصور كان يتسم بالفقر ولم يقدم شيئاً ذا بال؛ ويحلولي بالنسبة لمخطط المسجد، مع نهاية القرن العاشر، مقارنته بالمسجد الجامع في سبتة بعد التوسَّمات التي جرت خلال القرن الثاني عشر (انظر الفصل الأول، لوحة 83: 7): فقد كان في البداية مكوبًا من خمسة أروقة وله متذنة، ثم جرت توسعته نحو الشرق والغرب، وأصبح عدد أروقته 22 خرج أوسطها، القديم، والمعراب عن المركز، وتضاعف حجم الصحن على أساس التوسعة، أي هناك القديم وآخر أكبر منه هي الضلع الغربي، وقد تم الاحتفاظ بالصحن موحّداً في التوسعة، التي جرت في عصر المنصور.

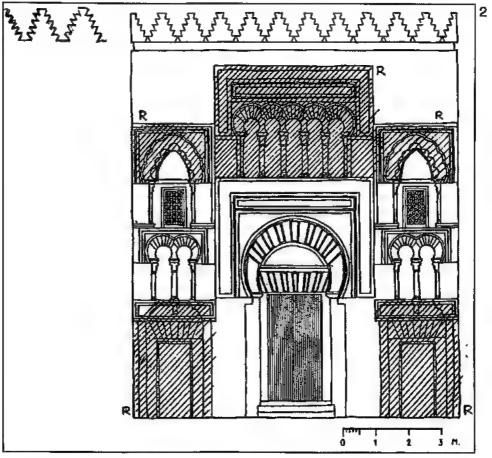
#### 14 - الخلاصة:

استعان إيورت ببعض الآراء التي قال بها مؤرخون وباحثون سابقون وقدم لنا خلاصة عن مسجد قرطبة الجامع حيث سلط الضوء في الأساس على التوسعة

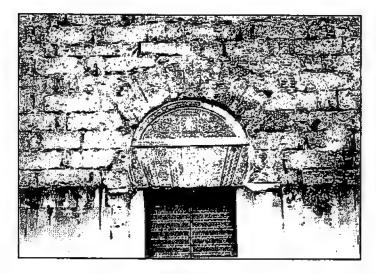


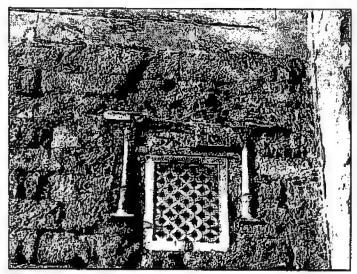
لوحة مجمعة 65: توسمة حرم المسجد الجامع في قرطبة – عصر المنصور بن أبي عامر -م

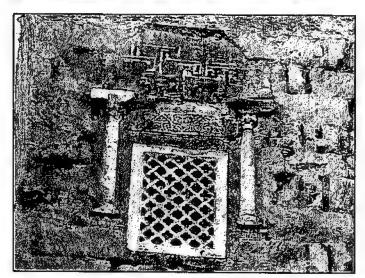




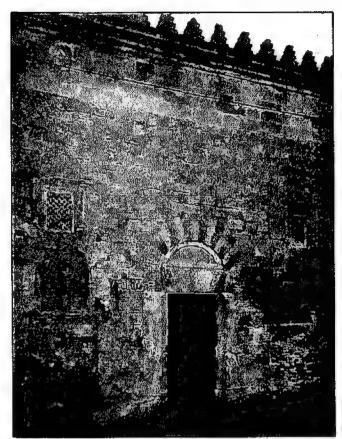
لوحة مجمعة 66: أبواب خارجية، توسعة المتصور.

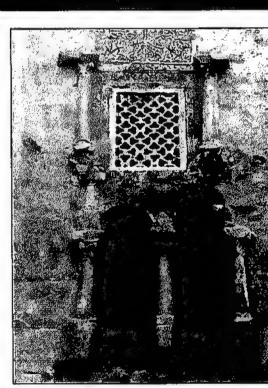


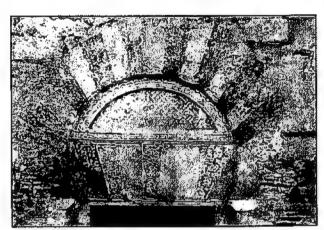


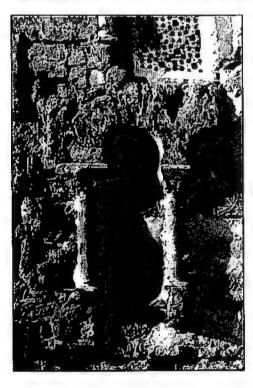


لوحة مجمعة 67: أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب ا.

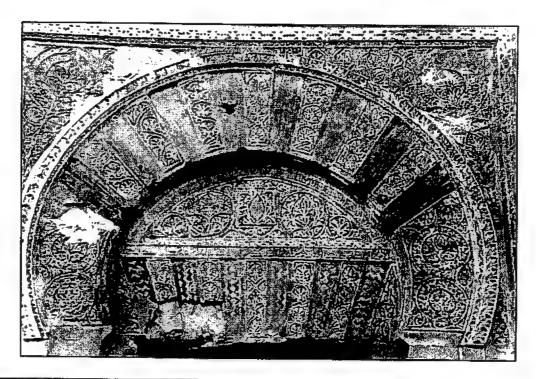


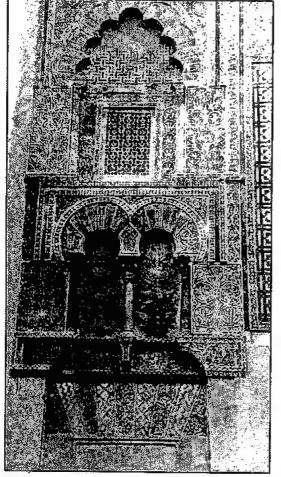


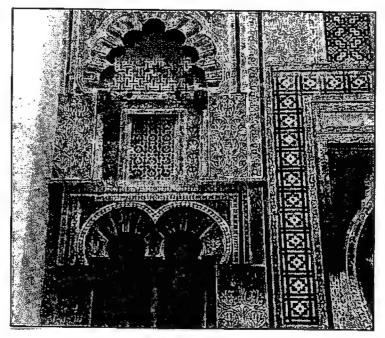




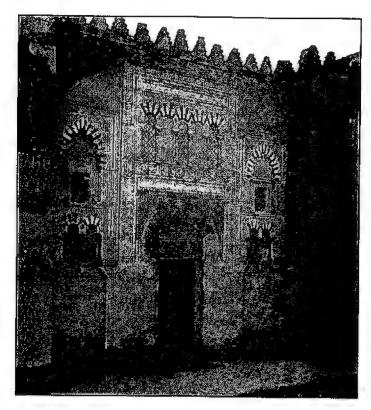
لوحة مجمعة 68: أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب 2.

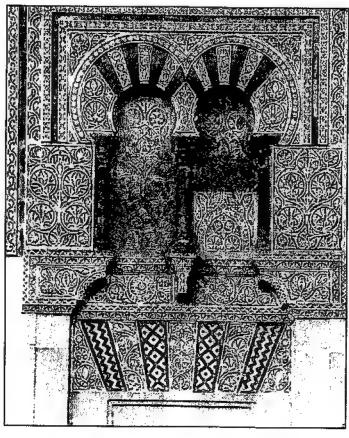






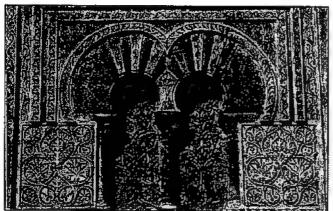
لوحة مجمعة 69: أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب 3.



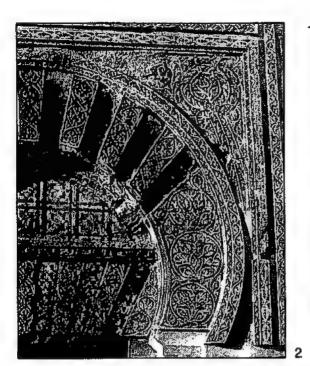


لوحة مجمعة 70: أبواب خارجية، توسعة المنصور − باب 3.

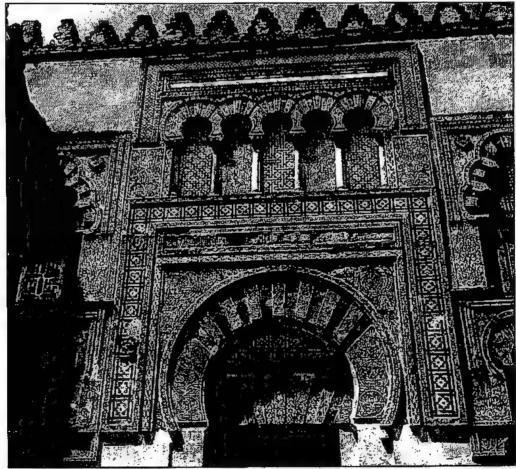




لوحة مجمعة 71: أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب 4.

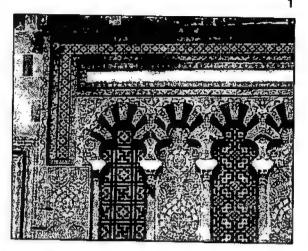


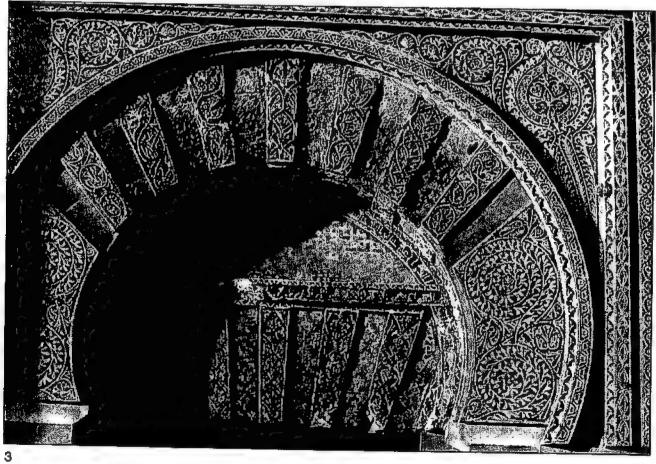




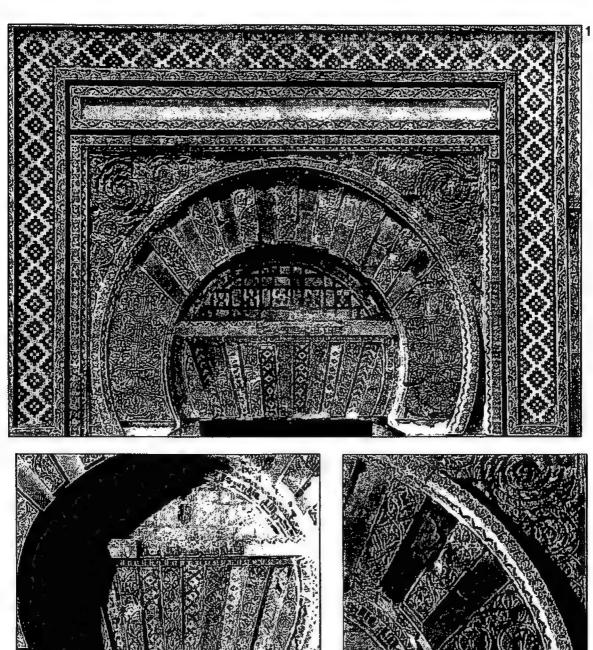
لوحة مجمعة 72: أبواب خارجية، توسعة المنصور – باب 5.

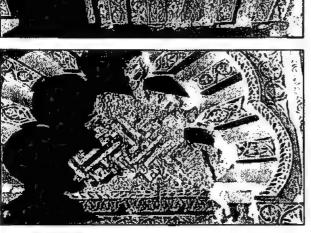


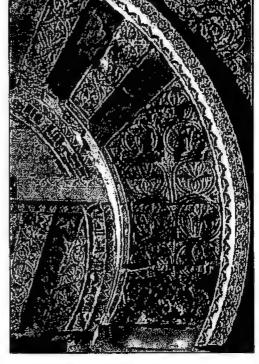




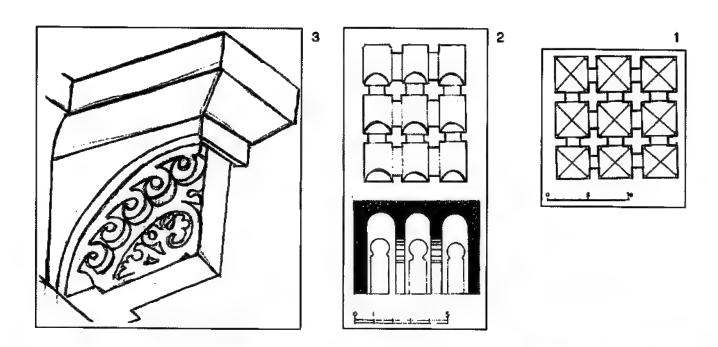
لوحة مجمعة 73: أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب: 61، 2 ؛ باب 4.

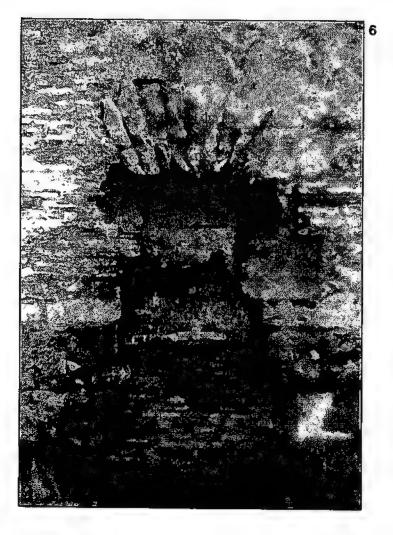


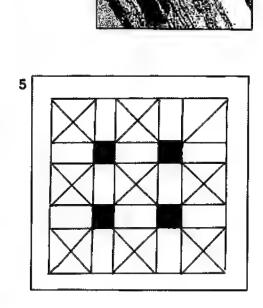




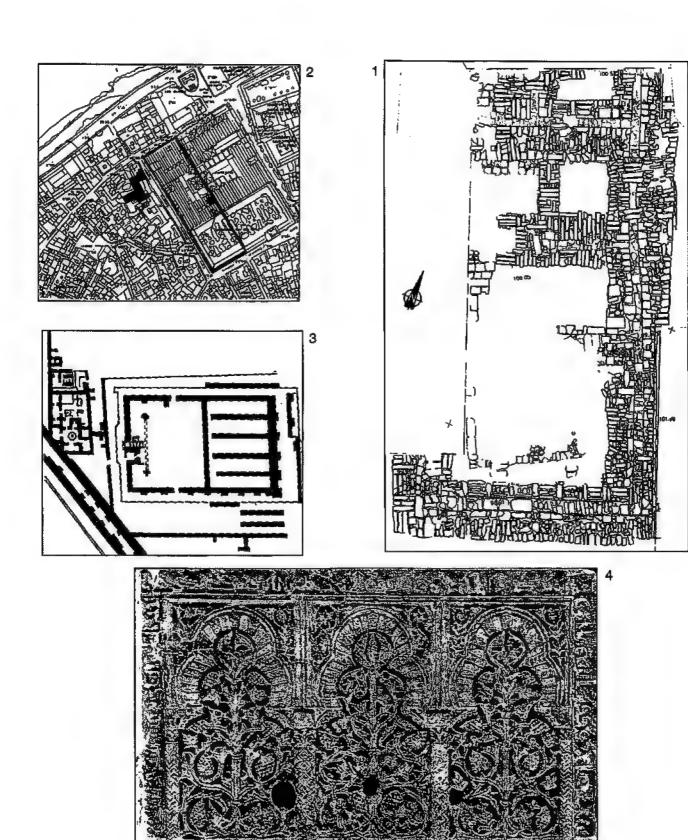
لوحة مجمعة 74: أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب 7.







لوحة مجمعة 75: كوابيل وباب الصحن، توسعة المنصور.



لوحة مجمعة 75-1: الميضأة في المسجد الجامع بقرطية (1 -1، 2) ومدينة الزهراء (3) وحوض المنصور بمدينة الزهراء.

قليلاً أم كثيراً، حيث بدأ هنا طريق التجديد في الممارة الدينية في عصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني.

هناك اتفاق بين جميع الباحثين على إدماج السجد الجامع بقرطية في إطار الساجد الكبرى في المغرب والمشرق الإسلاميين، فمن حيث المخطط هناك تتأبع في العناصر من مئذنة مكونة من طابقين وصحن له بوائك ثلاث وحرم بأروقته الطويلة المتجهة نحو حائط القبلة والمحراب، ومن منا يخالجه الشك في سير هذا المخطط على شاكلة النموذج المشرقي الذي برز في مراحل مختلفة بسبب وجود الشرافات المستنة والعقود المصصة والزخارف المباسية للأسقف الخشبية؟ إن جامع القيروان يساند المسجد القرطبي في فصل التجديدات، في عصر الحكم الثاني، وخصوصاً في المفاهيم المعمارية والزخرفية هي القباب ذات الأوتار ووضعيتها في النمط المماري على شكل حرف T؛ وهنا أعتقد أن القيروان قد سبقت قرطبة في إقامة صلات أسلوبية بالساجد المشرقية، وكان صدى هذه المساجد قد وصل فنياً إلى القيروان لكنهم سمعوه متأخرين جداً في قرطبة، وبالتالي كان مسجد القيروان محط اهتمام دائم مشيراً إلى المدينة المنورة أو إلى المسجد الأقصى، لكن هذا لم يؤثر كثيراً على الشخصية العبقرية التي عليها المسجد الإسباني الإسلامي التي تجلت أساساً في المساقط الرأسية والعقود المتراكبة التي استلهمت جسور الميام الرومانية، حيث تحولت بعد اتخاذها في عصر الأمارة الى أمر يقتصر على المسجد الجامع واستمر حتى نهاية التوسمات؛ وهذا التبنِّي الذي تم باستخدام العديد من التقنيات، هو أقرب إلى المرحلة التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني عن الفترة الخاصة بتأسيس المسجد، كما نجد أيضاً إقامة واجهات كعلامات معمارية مهمة جاءت من روما أو الموروث الهلنستي؛ وكلا هذين الحقلين يؤكدان لنا أن اللقاء بين المشرق والمغرب قد جرى في إطار روح عامة وقواعد أساسية غربية؛ فها نحن نرى المالم القديم الذي تعرض لتحولات مهمة لكنه قائم في

التي جرت في عصر الحكم الثاني: «فالصالة، أي الجزء المسقوف، هي ثمرة مراحل أربع استمرت على مدار أربعة قرون، وهي رمز وتعبير عن المراحل المختلفة للنهضة في المغرب الإسلامي خلال عصر الخلافة الأولى في المفرب الإسلامي، وهي ثمرة سياسية تتسم بأنها محافظة في المقام الأول، الأمر الذي يفسر هذا الأساس التقليدي المستمر في مراحل حياة المسجد كافة؛ وقد أدى صعود نجم الأمويين وازدهارهم في المغرب الإسلامي لفتح الباب أمام التجديدات التي جاءت ولكن متأخرة بشكل ملحوظ؛ وعندما تتناول الأمر من الناحية النمطية الممارية، الحرف T، نجد أن تطوره أمر قائم في المساجد الغربية وقد سبق وجود هذا النمط في المسجد الأقصى في نهاية القرن الثامن، أي في اللحظة نفسها التي تأسس فيها السجد القرطبي ولم يكن ذلك، خلال الثلث الأول من القرن التاسع، بشكل نقى وكالسيكى، عند إعادة بناء الأغانبة لسجد مهم آخر في المغرب الإسلامي وهو مسجد «سيدى عُقِّبة، بالقيروان، لكنه ظهر في قرطبة، ولكن ئيس قبل تولى الخليفة الثاني، أي خلال النصف الثاني من القرن العاشر، ونذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ونقول إن الحكم الثاني قد أعطى أولوية للنمط القديم للمسجد الأقصى.. فهل كان الخليفة الأموى في المفرب الإسلامي يستوحي أعمال سلفه، من الأمويين في سوريا، وفي الحرم الشريف بالقدس؟ إذا ما نظرنا إلى مسجد سيد عقبة بالقيروان نجد أن الأغالبة، ريما ساروا على تهج الخلفاء العباسيين بأن نهلوا روحياً من مسجد الصخرة، فهل جرى استلهام ذلك - السجد الأقصى - في المسجدين الأكثر أهمية في المغرب الإسلامي وهما مسجد القيروان ومسجد قرطبة، في ظل ظروف تاريخية سياسية مختلفة؟ لقد أسهم النمط المماري لمسجد قرطبة في الارتقاء به ليكون نموذجاً يُحتذيه. يلاحظ أن هذه الخلاصة صمتت عن ما يدين به المسجد الجامع في قرطية لمسجد مدينة الزهراء، سواء كان

البيزنطية القديمة لتصبح شيئا جوهريا عند الخليفة القرطبي. نجد الحكم الثاني خليفة قرطبة ثم المقتدر في سرقسطة وكل واحد منهما يصلي تحت قبة جديدة بأن تكون في قصر ونيس في مسجد. وعلى هذا فإن المسجد الجامع بقرطبة يخلف وراءه دخانا كثيفا يخفى به الماضي القوطي والستعرب للمدينة وكنائسها وأبراجها وواجهاتها والفراغات الكائنة أمام المعراب، وما إذا كانت الكاتدرائيات القوطية في المدن الكبرى قد أثرت بدرجة كبير أو صغيرة في المسجد الكبير؛ وحتى نفيق من الخداع نقول إن المسجد من حيث المضمون كان ثمرة عالم ديني جديد هو الإسلام الذي انتقل من المشرق إلى المغرب وأخذ يوجّد العمارة الدينية أمام الوثنيين، وتجلى هذا التوحيد في ظل المساجد الجامعة التي كانت تظهر في المدن الكبرى؛ هذه العمارة الإسلامية، رغم انتشارها، ارتبطت بالوسط المحلى الفني، وسوف تخضع بعد ذلك للمخطط الديني الذي يتكون من مثنانة وصحن وحرم وقبلة ومحراب، وهذا الأخير في قرطية يتجاوز حدود الكوة ويصبح غرفة، وهنا نجد أن الرغية في توسعة المسجد وتجديده ليس لها حدود وجرى ذلك من قرن لآخر في كافة الاتجاهات، ففي قرطبة أخذ مسجدها ينمو بشكل تدريجي سواء في الطول أو العرض أو الارتفاع، ويحدد بلوغه سن النضج وجود العقود المُصَّصة في الحوائط المجوفة، وحرف T والقياب ذات الأوتار التي جرى تصميمها كنوع من التمرّد على الموروث البيزنطي المستقر في المسجد الجامع بالقيروان، ورغم التأثيرات الواضحة لهذا المسجد في التجديدات التي شهدها المسجد الجامع بقرطية، فإن العرفاء في هذه المديئة وضعوا في أذهان الأمراء والخلفاء القرطبيين أن الفن الأندلسي هو صفحة جديدة أو غير مسبوقة مقاربة بالفن الأموى المشرقي والأغالبي في إفريقية؛ هو فن مستقل لدولة مستقلة ذاتياً، وإذا ما كانت أفضل نماذج الفن الأموي في قرطبة قد تمثلت في المسجد الجامع فخير شاهد على هذا مدينة الزهراء، حيث لم

شكل العقود ذات الطابقين وجرى استلهامه من أعمال نفعية ليكون أحد مكونات مبنى مقدس، وقائم كذلك من خلال التيجان المنتشرة في كل مكان بالمسجد والتي ترجع إلى ما قبل العصر العربي، ثم أصبحت بعد ذلك نقطة انطلاق لنحت تيجان جديدة خلال القرن العاشر؛ كما أن العناصر الزخرفية، ابتداء بالعقد الحدوى، لها إيقاعها وتطورها الشديد ببيزنطة وما هو قوطى عن ما هو قائم في دمشق أو القدس، وبالتالي نجد في قرطبة القرن العاشر (المسجد الجامع بمديثة الزهراء) العقد بسنجاته ذات الزخارف الحفورة، وهذا ابتكار عظيم؛ عندما نتأمل الشبه بين مسجد ذي أروقة متجهة نحو صدر المسجد في الجنوب، وكذا في صالونات مدينة الزهراء التي تبدو وكأنها بازليكات رومانية أو بيزنطية، وهذا النموض الذي يلف ما هو ديني وما هو ملكي، حيث مارسه قبل ذلك أباطرة القسطنطينية، لا يدفع أحداً أن يقول بأن نموذج المسجد الأقصى أو مسجد دمشق قد حلِّ بالكامل في قرطبة؛ والقول بأن «المسجد» ما هو إلا عيارة عن أجزاء مختلفة سابقة جرى جمعها، ريما تجد فى قرطبة خير دليل على صدقه بالمقارنة بالقيروان أو المشرق الإسلامي. تتوافق قرطبة والقيروان في الوصول تدريجياً إلى النضج الذي عليه مساجدها، فقد شهدت عمليات ترميم وإحلال لتلبية احتياجات المصلّبن إلى فراغات أكبر، الأمر الذي ساعد في ظهور أسلوبين من الأساليب ذات الطابع المحلي، كل في مكانه، مع تأثر الإسهامات المشرقية؛ وبدأ كل مسجد مسيرته الفريدة ابتداء من مرحلة أولى أو بداية تكاد تكون أسطورية، ففي القيروان نجد مسجد سيدي عقبة، وفي قرطبة نجد مسجد عبد الرحمن الأول، وعندما نصل إلى مرحلة الازدهار، خصوصاً في قرطبة، نجد الخليفة الحكم الثاني يستقر في مكان حميم، سواء كان خاصاً أو مقتصراً عليه، وهي منطقة المقصورة، حيث نجد الفن يسر على قدم وساق مع العمارة الملكية بشكل أكبر مقارنة بالعمارة الدينية، وبذلك تتضح معالم الغموض

يكن هناك مكان لإدخال العناصر الجديدة فيها والتي كانت جزءاً من توسعة المسجد الجامع بقرطبة، وربما كان ذلك للوفاة المبكرة للخليفة، ويلاحظ أن المسجد الملكي، وكذا الصالونات الملكية التي شيدها الأب، عبد الرحمن الثالث، لم تكن على الوتيرة المنتظرة، معمارياً، من الخليفة من حيث كون البلاد دولة جديدة ومستقلة.

من هنا كان مسجد قرطية (وليس مسجد مدينة الزهراء أو قصورها) هو النموذج المسيطر في الفن الإسباني الإسلامي؛ بدءاً بالقصر والمسلّى في الجعفرية بسرقسطة، وكذلك بعض المساجد مثل مسجد الباب المردوم بطليطلة وكلها متأثرة بالعمارة التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني؛ وبعد ذلك نجد عمارة المرابطين والموحدين، حيث نرى المساجد آنذاك تتجه لأن تكون متماثلة أو كبيرة على شاكلة آخر التوسّعات التي جرت للمسجد الجامع في قرطبة في عصر المنصور، بعد ذلك نجد العديد من الأساليب المتفرعة حتى نصل إلى مساجد الحمراء بغرناطة حيث نجد أن محاريبها تشهد نهاية تأثيرات محراب مسجد الحكم الثاني بقرطبة؛ حيث العقد الحدوى ذو السنجات الكاملة داخل الطنف والأشرطة الكوفية التي تحمل بعض الآيات القرآنية والنوافذ الزخرفية في الأعلى، ثم الصورة العالية للمئذنة القرطبية في عصر عبد الرحمن الثالث، التي لم يلمسها الحكم الثاني أو المنصور، ونوافذها في الأوجه الأربعة لها، وهي صورة تلقى بظلالها على الخيرائدا وعلى المآذن الأخرى المنتشرة هي الحقبة المدحُّنة وخاصة الطليطلية.

سوف يكون من الغريب لو أنني في هذه الدراسة الخاصة بمسجد قرطبة قد سلطت الضوء بشكل خاص على موضوع المسجد القرطبي الذي تأسس خلال القرن الثامن والمكون من تسعة أروقة أو أحد عشر رواقاً؛ ولا شك أن هذه القضية هي المفضلة في كثير من الدراسات التي تعرضت لهذا الأثر، فما أردت تسليط الضوء عليه

هو أن المؤرخين العرب الذين رأوا أن المسجد الأول كان مكوناً من تسعة أروقة وليس أحد عشر رواقاً كانوا على حق، فلم يؤكد أي منهم، بشكل قاطع، العدد الثاني من الأروقة؛ وغير جديدة تلك الخلافات بين التاريخ وعلم الآثار في الثقافة المرئية للإسلام حيث نجد أن العمليات المعمارية، منذ الأزمنة الأولى، قد أثرت كثيراً على الأساسات والحوائط بسبب التوسمات. وحتى وقتنا هذا نجد أن علم الآثار الإسباني الإسلامي لا يتضمن فصولاً غاية في الوضوح جرى تعلمها في آثار مختلفة عن المسجد الجامع بقرطية، أي أن هذا المسجد ليس له إلا تاريخه الآثاري وليس له إلا صورته الفريدة في العالم الإسلامي، ومن هذا فإنه محطَّ تأويلات متعددة؛ وهنا نقف بأنفسنا على مستوى التحليل نفسه الذي قدمه ثيفي بروفنسال بصفته مستعربا وكذا مع فيلكس إيرناندث أو تورس بالياس بصفتهما مهندسان خبيران، لنقول إن نظرية الأروقة التسعة عند الأول والأحد عشر رواقاً عند الآخرين يجب أن تخضعا للمراجعة في الستقيل عندما تتوفر لدينا معرفة أفضل بهذا المسجد الأندلسي العظيم.

#### المسجد الجامع بمدينة الزهراء،

في الخلاصة السابقة كان يجب أن يكون اسم مسجد مدينة الزهراء مكتوباً بالبنط المريض على أساس أنه نموذج لا يُضَارَع للمسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر، وقام بدور الجسر الذي يصل بين هذا الأخير وبين المسجد الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الأول وعبد الرحمن الثاني؛ لقد كان مسجداً متميزاً في جوانب عديدة، وقد خلّف وراءه التلعثم المعماري الذي كان في عصر الإمارة والذي تجسد في موضوع الأعمدة وتجاوز مفهوم تراكب العقود ليصبح بمثابة البازئيكات العادية سواء في المشرق أو القيروان، وتنقل المساجد الأخرى، في الثفر الأعلى، هذا النموذج حيث

نراه في مسجد تطيلة وأصبح هذا الأخير، مع مسجد مدينة الزهراء، نموذجاً لمساجد جامعة في المحافظات. أما في الداخل فإن المسجد الملكي جعل للعقود السنجة المزخرفة المنحوتة، وله صحنه ذو البوائك، وكذا المنارة، كل ذلك يشكل ضابط إيقاع للتوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني. كما أن صورته المعمارية والفنية التي أشرت إليها كثيراً في معرض حديثي عن مسجد قرطبة، خصصت لها مكانة في ملحق الفصل الأول من الجزء الثالث في السلسلة والعمارة في الأقداس، عمارة القصور، وعلى سبيل الإيجاز قدمت في اللوحة المجمعة 27-1 من هذا الفصل الأجزاء الأكثر أهمية والتي تتمثل في الحرم والصحن والمئذنة.

#### مساجد الأحياء في قرطبة:

بقى بعض أطلال مساجد في المدينة وهي مساجد أحياء، منها سان خوان دي نوس كابايّبروس، وسانتا كلارا؛ ويوجد في الربض القديم «الشرقية» أطلال مآذن، ضمن الأبراج الحالية لكل من سانتياجو وسان لورنثو، وهناك مساجد أخرى خارج المدينة أسفرت عنها الحفائر التي جرت خلال السنوات الأخيرة، حيث نجد أحدها في الربّض الفربي، وآخر في حي فونتانار، إضافة إلى مسجد آخر شمال المدينة، في منطقة تركاديًا وهو مسجد لم يصلنا منه إلا حائط القبلة ومخطط المحراب، حيث عثر عليه في «محطة الأتوبيسات، ويرى بعض الباحثين أن هذه الأطلال ربما ترجع لسجد «مُتُعة»، اسم لإحدى معظيات الأمير هشام الأول (ق 9) (مشار إليه تحت رقم 11 في مخططنا B، لوحة مجمعة 28 الفصل الأول)، وإذا ما أخذنا في الحسبان هذه المساجد من حيث المساحة لوجدنا أن أهمها مسجد «سانتا كلارا» و«مسجد فونتانار».

### 1 - مئدنة سان خوان دي لوس كاباييروس،

هي مئذنة لسجد زال من الوجود، شيدت في نهاية القرن التاسع وبداية الماشر (فيلكس إيرناندث)؛ أما جومت مورينو وتورس بالباس فيريانها على أنها ترجع إلى عصر عبد الرحمن الثاني (لوحة مجمعة 76 ولوحة 77)؛ جرى التعرف، في بداية الأمر، على البرج على أنه مئذنة إسلامية من خلال ج.خ.م.، ناباكويس وفيلكس إيرناندث، كما شارك رفائيل كاستيخون في الأمر بدرجة ما. تقع المئذنة في كنيسة سان خوان التي حلت محل مسجد قديم، في الجزء المركزي من المدينة، والمخطط الخارجي للمئذنة مربع، 3.70م، أما الارتفاع فيبلغ 10.91م وهذه المقاسات تتعلق بالطابق الأول ذلك أن الطابق الخاص بالمؤذن زال من الوجود، ومن الداخل نجد السلم الحازوني، وبالتالي فإن المخطط أسطواني وله عمود (ذكر) في الوسط، أسطواني الشكل أيضاً، وهذا من التجديدات في العمارة الدينية في المدينة، ونظراً لعدم وجود نموذج سابق يقارنها فيلكس إيرناندث بالبرجين الكائنين في الكنيسة البيزنطية سان فيتال دي رافينا، ومع هذا من الأنسب أيضاً أن نتوقف في هذا السياق عند الأبراج المنارات في إفريقية، ومنها مئذنة رباط سوسة (ق 9-8) حيث السلّم حلزوني رغم أنها من الخارج أسطوانية الشكل، وفي هذا المقام يجب أن نشير إلى مثدنة أسطوانية المخطط أيضاً هي القصر القديم، بالقرب من القيروان، حيث وصفها البكري. وعلى هذا فإن نموذج سلَّم مئذنة سان خوان جرى إدخاله في عصر عبد الرحمن الثاني وهذا ما تؤكده مئذنة مسجد عديس في إشبيلية، الموثقة من خلال اللوحة التذكارية، التي نجد مثلها أيضاً في برج كنيسة سانتياجو دي قرطبة التي سنراها لاحقاً. ويذكر فيلكس إيرناندث أيضاً السلِّم الحلزوني في برج مسجد منستير، في ويلبة، وقد درسها، بعد ذلك، ألفونسو خيمنث، الذي أسهم بالإشارة إلى وجود سلّم آخر شبيه، محفوظ في البرج الحالى للمسجد الكنيسة «سانتا ماريا دي غرناطة، في

نبلة، إضافة إلى وحدة أخرى جرى رصدها في جيان-

لازالت مثذنة سان خوان تحتفظه، من الخارج، بواجهاتها الأربع ذات النوافذ التى يتخللها عمود صغير بمعدل نافذة في كل جانب، كما تحتفظ بالعقود الحدوية، ووجود عمود صغير في فراغ النافذة وتقع التوافذ الأربع على المستوى نفسه (6.16م من الأرض)، أما النوافذ الفعلية فهي تلك التي توجد في الواجهة الجنوبية، أي تلك التي تطل على الجزء المسقوف في المسجد، وقد سيقت هذه المئذنة مئذنة عبد الرحمن الثالث في مسجد قرطبة الجامع في أن الواجهات الأربع لها تتوجها سبعة عقود زخرفية لها أعمدة غير عادية ربما تنسب إلى مبانى أخرى قوطية، طبقاً لتورس بالباس، وتقع على مسافة ضئيلة من النوافذ المذكورة، وعندما ننظر إلى التيجان (بقى واحد فقط من الرخام كورنتي) نجد أنها تنسب أكثر إلى القرن التاسع وليس الماشر، ولها ما يوازيها في المسجد الجامع بقرطبة في التوسعة التي جرت خلال عصر عبد الرحمن الثاني، إضافة إلى وحدات أخرى متناثرة، منها قطعة انتقلت إلى مراكش، درسها هـ. تراس، الكتل الحجرية الخاصة بالسنجات ومن الملامح الأميرية أيضا سنجات النوافذ وتبادئها حيث نجد كتلة في المفتاح، وحزماً من تسعة قوالب طوب في السنجات الجانبية، وهذا نوع من التبادل نجده في المسجد الجامع بالمدينة، باستثناء واحد هو أن النوافذ في سان خوان تفتقر إلى منكب وطنف، وهذان من السمات المتادة في عقود النوافذ خلال القرن العاشر، والتي تعرف بها ابتداء من المسجد الجامع بمدينة الزهراء، رغم أن هذا الصنف من النوافذ يمكن أن تراه في دار العبادة المستعربة سأن ميجل دي إسكالادا، لعام 912م، طبقاً لجومت مورينو، كما نراه في منارة مسجد ابن طولون بالقاهرة، حيث درس ذلك فيلكس إيرناندث بشكل متواز مع المآذن القرطبية الشهيرة مثل التي تنسب إلى القرن التأسع، هذه النوافذ القاهرية لها أصول قرطبية، ففيها العقود

التواثم الشديدة الانحناء، وكذلك نجد نافذة في كل واجهة على المستوى نفسه، تتقدم نوافذ سان خوان على غيرها من المآذن، المتأخرة، مثل رباط تيط في المغرب وأبراج سانتياجودل أرّابال في طليطلة وسان بارتولومية وسان أندرس، فرغم أنه ينظر إليها على أنها مدجّنة ترجع إلى المصور الأولى كان من المكن أن تكون مآذن لمساجد في القرن الحادي عشر.

#### 2 - مندنة كنيسة سانتياجو،

جرى جس آثاري للبرج الحالي لهذه الكنيسة (لوحة مجمعة 78: 3) على يد فيلكس إيرناندث عام 1931م مجمعة 78: 4) على يد فيلكس إيرناندث عام 1931م الشبه بمنارة سان خوان، وهي منارة مربعة طول ضلعها الشبه بمنارة سان خوان، وهي منارة مربعة طول ضلعها نجد علامات على نافدة مزدوجة في تلك الواجهة المطلة على حاثط القبلة؛ ولما كان الطابق الخاص بالمؤذن قد اختفى من مئذنة سان خوان، والذي كان ببلوذن قد اختفى من مئذنة سان خوان، والذي كان ببب في الوسط، إذ ربما كانت في ذلك شبيهة بمئذنة مسجد قرطبة الجامع التي أسسها عبد الرحمن الثالث، طبقاً لإعادة هيكلة قام بها فيلكس إيرناندث، فإنها سابقة على مئذنة سان خوان، لكنها ليست شديدة البعد عن مئذنة مسجد عدبس الإشبيلي. تقع كنيسة سانتياجو في القطاع الجنوبي لربض الشرقية.

### 3 - برج كنيسة سان لورنثو،

لا نكاد نعرف شيئاً عن هويته العربية نظراً لوجود طبقات من الجص، مثلما هو الحال في برج سانتياجو، غير أن هناك شكاً في وجود لوحة تأسيسية تتحدث عن المنارة ظهرت إلى جوار الكنيسة (لوحة مجمعة 12: 4

في الفصل الأول) وريما تنسب هذه اللوحة إلى البرج الذي ندرسه، ومؤخراً عثر على آثار وجود عقود مزدوجة لنافذة نحو القطاع الداخلي، إضافة إلى أطلال دار مشيد على الطريقة الأموية، من كتل حجرية، وتقع هذه الكنيسة في القطاع الشمالي لربض الشرقية.

# 4 - مسجد سانتا كلارا (نوحات 79، 80، 81، 82). 83):

يقع البنى داخل المدينة، شرق المسجد الجامع، في شارع ربي إريديا، في الوقت الحاضر؛ قام قبل ذلك فيلكس إيرنائدث بدراسته ومعه المعماري إسكريبانو أورثيلاي، ومن جانبي درسته خلال حقبة الستينيات من القرن العشرين؛ ويلاحظ أن المخطط الذي أعده المهندس المعماري أورثيالي خلال 1964/ 1965م (نوحة مجمعة 79: 1) يقبل عدة قراءات ذلك أنه يضم دار العبادة الإسلامية ودار العبادة المسيحية اللاحقة التي ترجع إلى القرن الرابع عشر: فالصحن على حاله بعد التعديلات المسيحية، وكذا مبنى الكنيسة بالمعنى الحريظ للكلمة، حيث الأروقة الثلاثة ذات الدعامات على شكل صلبان، والتي ترتبط بها الأبراج الصغيرة أو الدعامات Contrafuertes القائمة على الأطراف، والتي كانت في البداية تأبعة للمسجد الذي حلت محله، يضم هذا المخطط المكان الذي كان فيه المحراب، مستطيل، في الوسط، أي وسط ما كان حائطاً للقبلة، صوب الجنوب الشرقي بالضبط، وهذا من سمات القرن العاشر، مثل قبلة المسجد الجامع بمديئة الزهراء ومحراب مسجد فونتانار، وبالنسبة للمكونات فإن المخطط يشير إلى وجود مكونين اثنين في الصحن، على الضلعين الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي، وكذا المئذنة في الزاوية الشمالية الغربية للصحن، مع بداية البائكة الشمالية الشرقية، ويخرج المخطط بعض الشيء في الضلع المطل على شارع Osio. وكانت أبواب الصحن افتراضية عندما

جرى وضع المخطط المذكور، أما بالنسبة لمقاسات المبنى فإن المخطط يشير إلى 19.20م طولاً بالنسبة للجزء المسقوف × 17م عرضاً؛ أما الصحن فهو 60×14م طولاً، وطول ضلع المئذنة المربعة 4.30م (حيث أرى أن الذكر «العمود» الأوسط قد أضيف إليها).

كان فيلكس إيرناندث قد نشر في وقت متأخر جداً - 1975م - مخططه الخاص بالسجد الذي قام بإجراء الجسّ الآثاري عليه عام 1935م، ولم يكن المخطط يعتوى أي دليل على وجود أبواب؛ وفيما يتعلق بالدعامات الكائنة في الأضلاع للكنيسة بالمني الكامل لذلك، فإنه - أي الباحث - يعترف بإسلامية أربع منها في بعض الأضلاع، وقدم لنا مخططاً دقيقاً للمئذنة وعمودها المركزي المربع، ودرجات السلّم والمزاغل في الجوانب الخارجية للبرج، وأشار إلى الدعامات الثماني على أساس أنها افتراضية وهي الخاصة بالبوائك الثلاث الكائنة الآن في الصحن، وهي ذات طابع مدجّن، غير أن السهم الخاص بالتوجه هو الجزء الوحيد الخاطئ، وبالتالى فإن المخطط يأخذ الاتجاه الجنوبي الغربي بدلاً من الجنوبي الشرقي الذي عليه مخطط أورثيلاي. وقد نجح فيلكس إيرناندث في رسم باب الدخول إلى المُذَنة في القطاع الجنوبي الشرقي، داخل الصحن (لوحة مجمعة 79: 2، 5) وهو عبارة عن فراغ فوقه عتب فوقه نصف عقد صغير، عاتق، ولكلا الجزئان سنجات بمعدل خمس لكل، حيث يلاحظ أن العتب فيه rebaba (أي بمعنى رايش) في بطن العقد يمكن رؤيته أيضاً في عقود في جسر قرطبة المسمى «وادي البقر»، وفي عقد إسلامي حدوى لسجد قديم كان موجوداً في كنيسة القديستين خوستا وروفينا في طليطلة؛ يطوف السلم بالعمود المركزي وله درجات معشقة في الحوائط الخارجية وجسم العمود المركزي وهذه البنية تقوم في آن معاً بدور السلّم والسقف (لوحة مجمعة 79: 7) أما رص الكتل في البرج فإنها تخضع للنمط الأموى حيث نجد كتلة واحدة آدية مقابل كتلتين شناوي (2-1)

وينطبق هذا على العمود المركزي (1-1)، أما مقاسات الكتل الحجرية فهي تتراوح بين 0.96م و 0.40م طولاً  $\times$  0.34 - 0.40 م ارتفاعاً ويرى فيلكس إيرناندث أنها من الكتل التي كانت تستخدم خلال القرن العاشر.

نواصل حديثنا عن المئذنة، فطول ضلعها يبلغ 4.36م، وطول ضلع العمود المركزي 42. أم، أما عن الارتفاع فإن الوضعية الحالية تجعله يتفوق على المُذنة الأصلية، أي أن المئذنة قد زيدت خلال المصر المسيحي ابتداء من الحلية الأفقية التي لازالت موجودة حتى الآن، وبلغ طول المُثَنَة من هذه النقطة حتى القاعدة 9 أمتار، أما العمود المركزي فهو أطول بعض الشيء (13 متراً)، ويلاحظ أن الزيادة السيحية ابتداء من هذه الحلية (3) (4) (6) فيها طريقة رص حجارة أموية خادعة حيث تبرز في الجزء الأعلى حلية أخرى تضم شريطاً بينها وبين حلية أخرى علوية، وفوق هذا الشريط نجد قطاعاً من الشرّافات المسننة تبلغ سنة في كل ضلع، وهي من النوع الإسلامي كما أنها جميعها مرممة، وريما كان الوضع الذي عليه البرج حالياً صورة طبق الأصل من المُذنة التي تهدم الجزء العلوي فيها ربما لهزة أرضية، ذلك أن القطاع الأملس، الذي أحياناً ما نراه متوجاً بالشرَّافات، نراه منارات ترجع إلى القرن الثاني عشر (منارة رباط تيط بالمغرب، وفي إشبيلية نجد منارة مسجد القباب الأربع، ومنارة المسجد الجامع بقصبة عدية بالرباط والمسجد الجامع في تازا).

وخلال الفترة اللاحقة على الدارسة التي نشرها الباحثان المذكوران، يلاحظ أن الجسّ الآثاري أوضح بجلاء ما عليه بناء الحائط الخارجي الكائن في القطاع الجنوبي العربي، حيث نجد مداميك من الحجارة على الطريقة الأموية، ويلاحظ أن الكتل هذه المرة جرى إعدادها بحيث تشمل أخاديد رأسية وأفقية، كأنها مخدات، وسوف أتحدث عن ذلك لاحقاً، ظهرت في منطقة الصحن بوابة مهمة لها عتب ذو سنجات ويحيط

به عقد حدوى شديد الانحناء، وجرى إعادة بناء العقد في مداميك الكتل الحجرية العليا، وفي الكتل الحجرية لسنجات العتب (لوحة مجمعة 80) وهذا تجديد، نراه مفوهاً به في بعض التوافذ في الواجهة الشرقية للمسجد الجامع بالمدينة في التوسعة التي تمت في عهد المنصور بن أبى عامر، ويمكن إضافة باب ذي عقد شبيه، في حوائط مدينة باسكوس الأموية، في محافظة طليطلة، إلى جوار طلبيرة (لوحة مجمعة 80: A)، وهذا يرجع في نظري إلى النصف الثاني من القرن العاشر، ومن الفترض وجود باب توءم آخر في الحائط المواجه، في صحن سانتا كلارا، حيث كان يتم الدخول من خلاله من شارع/ ربى إيريديا. ويشير الشكل الحدوى الذي أعيد بناؤه بأن له مواز داخل عقد باب ديانس في السجد الجامع بقرطبة، والذي ينسب إلى عبد الرحمن الثاني، حيث بلاحظ أن الانحناء الخاص ببطن العقد واضع حيث يعانق سنجات العنب، في جزء من السنجتين الطرفيتين، خارج التقوُّس (لوحة مجمعة 22: 1، 2)، وهذا نمط قديم نجده في العقد الذي نراه داخل باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة؛ غير أن الجديد في عقد سانتا كلارا هو غياب السنجات الخاصة بالعقد، وبالتالي لا يتوفر لدينا منكب، ويرجع هذا إلى مقاساته الخاصة ذات التقنية الخاصة أو الاقتصاد في مواد البناء؛ وقد أدى ترميم جسم باب سانتا كلارا إلى إيضاح أن واجهته تبرز فليلاً نحو الخارج، ويبرز الطنف وقد انزوى، وهذا ليس بفريب إذا ما أمعنًا النظر في الباب الخارجي للحائط الشمالي لصحن المسجد الجامع بمدينة الزهراء، طبقاً للمخطط الذي رسمته أثناء الحفائر التي جرت فيه (لوحة مجمعة 27: 1، 2).

ثم يأتي بعد ذلك البروز المهم الخاص برصّ الكتل الحجرية آدية وشناوي من خلال الأخاديد في كل قطعة، أي المخدات التي أشرنا إليها، حيث يظهر هذا في حائط الباب الذي أشرنا إليه (لوحة مجمعة 81: 1، 2، 3، 4، 5)؛ ويشير فيلكس إيرناندث إلى أن أقدم

حديث عن هذه التقنية في رصّ الكتل الحجرية يرجع إلى عام 1625م إذ قام ديات دي ريباس بمقارنتها بما نُجده في باب إشبيلية بقرطية (6)، إضافة إلى نموذج آخر في «ألكاثار ريال، والحمام المجاور للمسجد الجامع وبعض الإنشاءات الأخرى طيقاً للمؤلف المذكور. هذه المخدات (مداميك على شكل مخدات) هي من سمات مبان قديمة رومانية في شمال أفريقيا وإسبانيا، وتتعلق في الأساس بحوائط الحصون، حيث نراها في المباني الإسبانية الإسلامية، في الجسور وجسور المياه، وريما كان ذلك ابتداء من القرن التاسع، إذ نجد بعض الأمثلة منها جسر بينوس بوينتي (غرباطة)، كما نجد أيضاً السجد الجامع بمدينة الزهراء (7)، وفي عقود باب إشبيلية بقرطبة (6) وهي أعمال أخرى بالمدينة، زالت من الوجود؛ كما نرى شيئاً من هذا في المسطح الخارجي للحائط الشمالي للمسجد الجامع بقرطبة (لوحة مجمعة 82: 4)، ومن جانبي رصدت الأمر في القطاع الخارجي للحائط الجنوبي «للقصر» السيحي ولو أنه متهالك، (لوحة مجمعة 82: 3)، وسوف نراه في مئذنة سان خوسيه دي غرناطة، وريما أيضاً في برج توربيانا في المدينة نفسها طبقاً لرسومات متأخرة أعدها هيلان، (ق17)؛ وكنموذج لكل ما سبق أقدم رسومات نمطية للبناء باستخدام الكتل الحجرية، طريقة المخدات، هي الشكل رقم 5 من اللوحة المجمعة A: 82: مدينة الزهراء، B: بينوس بوينتي، C: الحائط الشمالي للمسجد الجامع بقرطبة، ومنارة سان خوسيه دى غرناطة. D: باب إشبيلية بقرطبة.

نختتم هذا الوصف لمسجد سانتا كلارا بالإشارة إلى أم أجزاء من الحوائط التي شيدت في العصر المسيحي وخاصة الحائط الفاصل بين صحن الكنيسة (لوحة مجمعة 28:2) بما في ذلك الجزء العلوي للمنارة، توجد بها رصة آدية مقابل اثنين شناوي. أما بالنسبة للصحن فلا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كان الصحن الإسلامي فيه البائكتان ذواتا العقود والأعمدة الحالية

ولكل عقد طنفه من الآجر، ويقوم على أعمدة وأبدان إسلامية أعيد استخدامها وترجع لمصور مختلفة، بما في ذلك بعض القطع ذات السمات القوطية، كما أن الحليات المعمارية المتوجة ملساء ولها أشكال مختلفة في بروزها (لوحة مجمعة 83: 1). وحول مساجد الأحياء في قرطبة ذوات الصحون نجد أنه لم يصلنا إلا مسجد حيّ فونتانار. الصورة رقم (4) تضم الحائط الشمالي وواجهة المنارة في هذا القطاع، وهي منارة بارزة بعض الشيء نحو الخارج، أما الكتل الحجرية فهي ليست على طريقة المخدات. وريما يتوافق مسجد سانتا كلارا مع الكروكي الذي يعيد الشكل القديم (3)، وفي نهاية المطاف، نجد أنه خلال الستينيات من القرن العشرين تمكنت من رسم بعض الوزرات المدهونة، من أعمال الكنيسة المسيحية (لوحة مجمعة 84) وأكتاف مدجّنة ملونة جيدة الصنعة الفنية وخاصة ذلك المكون من الميدالية المفصّصة، ذو الأشرطة الزخرفية التي تضم زخارف مسننة، ترتبط في كثير من السمات بوزرات أخرى ترجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، أى بين عصر ألفونسو الحادي عشر وبدرو الأول، ولها أمثلة في «ألكاثار» المسيحي بقرطبة ودهانات في باب الدخول إلى الحصن أو «الألكاثار مارشينا» دي قرمونة.

جرت حفائر مهمة خلال السنوات الأخيرة تحت أرضية كنيسة سانتا كلارا (لوحة مجمعة 79: A)، أي في ذلك الجزء المسقوف في المسجد، الذي اكتشف فيه مارفيل رويث مخطط المبنى القديم الذي يرجع إلى بداية العصر المسيحي خلال العصر البيزنطي، وبنية هذا المبنى طبقاً لإعادة البناء التي قدمها ذلك الآثاري، تتسم بالتعقيد، لكنها في الأساس عبارة عن صليب على الطريقة البيزنطية، مع وجود مذبح أو ثلاثة في الشرق تطل على شارع ربي إيريديا، هي إذن بنية مكونة من تسعة فراغات، على شاكلة مسجد الباب المردوم بطليطلة، وهي التي تتوافق معها تلك الفراغات ذات القباب التي نراها في كنيسة سانتا كلارا الحالية،

وقد شيد العرب بين المبنى البيزنطي والمبنى المسيحي مسجدهم المكون من ثلاثة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة؛ وربما كانت تيجان أعمدة الصحن الحالي منقولة من أروقة الحرم الذي زال من الوجود؛ وبالتالي فإن هذا المبنى الفريد لسانتا كلارا هو دليل واضع على تراكب الثقافات الثلاث في البناء، وهو المبنى الوحيد حتى الآن في قرطبة. يمكننا، مع هذا، ذكر مسجد طليطلة، تحت الكاتدرائية الحالية، وهو مسجد شيد خلال القرن الثامن، ثم جرت توسعته على يد محمد الأول (ابن حيان) وكان هناك مبنى قوطي سابق كان مخططه على شكل صليب طبقاً لجس آثاري جيوتقني، لكن لتأكيد ذلك يجب القيام بالحفائر.

# 5 - مسجد فونتانار Fontanar (لوحة مجمعة 78: 1):

تفتقد أطلالاً لمساجد في الربض الغربي للمديئة وهي الساجد التي ورد ذكرها في الحوليات العربية، والتي أشرت إليها في الفصل الأول من هذا الكتاب، غير أن الحفائر التي جرت خلال الفترة الأخيرة أوضحت عن وجود مخطط، مهم للغاية، لمسجد يقع في حي فونتانار (دولورس لونا أسونا و أ.م. ثامورانو أريناس)، وقد أسهم هذا المخطط في تحديد هوية العمارة الدينية الإسلامية في المدينة في إطار منظومة من الساجد الصغيرة والتي لم يدرس منها إلا النذر اليسير باستثناء مخطط مسجد سانتا كلارا، حيث إنه مينى كامل رغم الاعتداءات المسيحية التي جرت على الكثير من أجزائه، ومن المنطقي أن يكون مسجد مدينة الزهراء الذي جرت فيه الحفائر أحد الاستثناءات في هذه الثلة من الساجد فهو المسجد الجامع في المدينة الملكية وله حجم متميز إضافة إلى البنية المهمة، كل ذلك جعله نقطة مهمة في باب دراسة المساجد الصغرى، ويرتبط به كثيراً مسجد آخر هو المسجد الجامع في تطيلة كما سبق القول؛

فالمسجدان يتكونان من خمسة أروقة ويتوافق هذا مع ما يقول به بعض كتاب الحوليات العربية عن المساجد الرئيسية في المدن الصغرى، وعلى صعيد شبه جزيرة إيبيريا يبدو أن المساجد الصغرى في الأحياء كانت تتكون أساساً من ثلاثة أروقة، والأمثلة على ذلك واضحة في طليطلة، وهذا نراه في موضع آخر.

وصل إلينا مسجد فونتانار كاملاً من حيث المساحة بما له من صحن ومثذنة (حيث تشبه ما هو في سانتا كلارا) تقع في الزاوية الشمالية الفربية، والجزء المسقوف المكون من ثلاثة أروقة ذات أعمدة، غير أن حائط القبلة ومعه المحراب غير واضحًى الملامح؛ لم نعثر إلا على أساسات المسجد، ولم نعثر على طريقة رصّ الكتل الحجرية الظاهرة فوق الأرض، وفي الصحن، على الخط الموازي لموضع المثدنة، في الضلع الشمالي، نجد ملامح رواق، أو باتكة، الذي ريما كان لاستخدام النساء، الأمر الذي يمكن أن يكون متوافقاً مع بعض التفاصيل التي وردت عند المؤرخين في معرض الحديث عن المسجد الجامع بقرطية، خلال القرنين الثامن والتاسم، والخاصة بوجود سقيفة للنساء شمال المسجد، دون تحديد، وهل يعنى ذلك حرم المسجد أو الصحن ولم يتم التوصل إلى تأكيد أي من هذين الخيارين من خلال الحفائر الآثارية. هناك نموذج آخر لمسجد فوتنانار ألا وهو اتساع الصنعن حيث هو، من حيث الطول، أكبر من الجزء المسقوف، وقد شهدنا هذا بشكل جزئي في المسجد الجامع بالزهراء وكذلك في مسجد تطيلة الذي جرت فيه الحفائر مؤخراً، كذلك الأمر بالنسبة للحوائط التي في الأطراف حيث تفتقر إلى دعامات Contrafuertes خارجية، اللهم إلا اثنتان على جانبي الأبواب الثلاثة للصحن. إذن نجد أن هذه الدعامات توجد فقط في المنطقة المسقوفة في سائتا كلارا، بينما نجد ذلك في كل من مسجد مدينة الزهراء ومسجد تطيلة وقد امتد إلى منطقة الصحن، وهذا نموذج غائب في المسجد الجامع بقرطية؛ واستناداً إلى ما عرضناه

حتى الآن بقي أن نعرف فيما إذا كان مسجد فونتانار يرجع إلى القرن التاسع أو العاشر وهذا التاريخ الأخير هو ما يقول به من قاموا بالحفائر الآثارية حيث يشيرون إلى بناء المسجد بعد مسجد مدينة الزهراء وقبل توسعة المسجد الجامع بقرطبة في عهد المنصور بن أبي عامر،

لا تقل مساحة المسجد كثيراً عما عليه مساحات كل من مسجد مديئة الزهراء ومسجد تطيلة، 49.48م × 21.92م هي المسجد الأول، كما أن الصحن، كما سبق أن قلت، أكثر طولاً وأقل عرضاً (33.80 × 17 م، أمام الحرم 18.41م × 18.27م)، بينما المثننة مربعة، بطول ضلع 4.20م، وتقع في الزاوية الشمالية الغربية كما تبرز، على ما يبدو، نحو الخارج في الجانبين الشمالي والشرقى، وهذه سمة عامة من سمات مآذن أخرى قائمة في الزوايا، فهذا ما شهدناه في سانتا كلارا وفي مئذنة مسجد مدينة الزهراء، حيث تبرز في الجهة الشمالية في كلتا الحالتين. وبمئذنة مسجد فونتانار ترتبط مئذنة مسجد صغير في قصبة شريش حيث يبرز ضلعان منها، بالنسبة للبائكة المترضة الكاثنة في القطاع الشمالي للصحن فإن عرضها يصل إلى 2،25م، وكان للحرم ثلاثة أروقة أكبرها أوسطها ويقوم على أساسات منعزلة لتسعة أعمدة سيراً في ذلك على الاستخدام القديم الذي كان سائداً في عصر الإمارة والذي سبق أن تم التأكد منه في المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع. وبالنسبة لأرضية المسجد، فقد بقيت بعض أطلال المونة ذات اللون البني في كل من الحرم والصحن، لكن من المنقد أن الجزء الذي تم الكشف عنه في هذا الأخير ربما كان مبلطاً بالحجارة مثلما هو الحال في صحن مسجد مدينة الزهراء. ظهرت في الحفائر شُرَّافة مستنة حادة، وهذه القطعة وحدها لا تساعدنا على تحديد تاريخ بناء المسجد، وهنا أرى أنه نظراً لافتقادنا لمقاسات الكتل الحجرية، واستناداً منى إلى أن الأعمدة كانت ذات أساسات منعزلة أقول إن مسجد فونتثار قد شيد إما نهاية القرن التاسع أو بداية

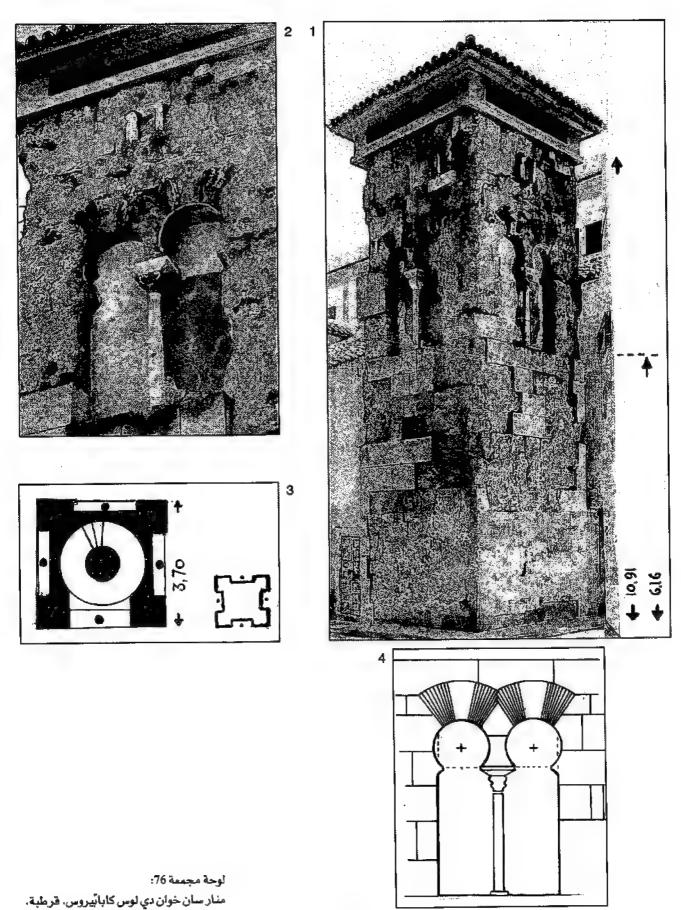
القرن الماشر، وهو أسبق تاريخياً من مسجد مدينة الزهراء، وربما يدعو إلى هذا الشكل العام الذي عليه الصحن بدون أعمدة، حيث من الصعب، في الوقت الراهن، أن نعرف فيما إذا كان صحن سانتا كلارا كان على هذه الشاكلة، وعلى ما يبدو فإن المساجد الجامعة التي تُؤدِّي فيها صلاة الجمعة، في مدن أخرى، كانت تضم صحوناً ذات بوائك ولها صالات للصلاة تزيد على ثلاثة أروقة: مسجد مدينة الزهراء، وتطيلة، وإشبيلية، وقرمونة وسان سلبادور في حيّ البيّازين، والمسجد الجامع بغرناطة وألمرية وجيان وطليطلة وملقة. وانطلاقاً من الافتراض القائل إنه مسجد يرجع إلى القرن التاسع، فإنه سوف يكون أول مسجد في قرطبة، متقدماً في هذا على مسجد مدينة الزهراء، يجرى فيه تصحيح اتجاه القبلة التي كان عليها المسجد الجامع بقرطبة، حيث إن كليهما يحملان السهم موجهاً بين الجنوب والشرق؛ لكن لا ندري على وجه اليقين أي من هذه المساجد التي ورد ذكرها في الحوليات العربية يتوافق مع مسجد فونتانار في الربض الفربي، حيث يرى أرخونا كاسترو أنه مسجد الشفا، طبقاً لما أورده الرازي.

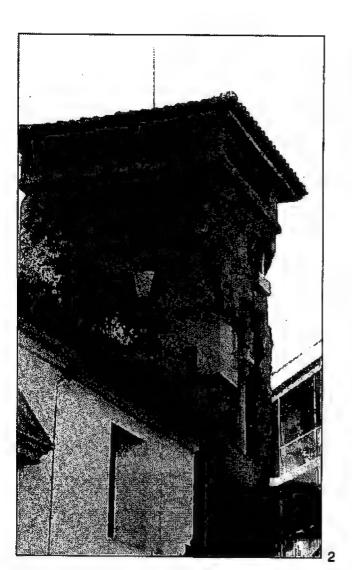
## ٥ - ملحق، العمارة الدينية المدجنة في قرطبة:

عرفت هذه المدينة بعد الغزو المسيحي لها عام 1236 معملية تدمير جذرية للموروث الإسلامي ولم ينج منه إلا القليل من الأطلال التي عرضنا لها بالدرس، وازداد حجم هذا التدهور خلال القرن الرابع عشر والقرون التالية له، عندما شهدنا المرحلة المدجنة التي نتمثل في أعمال محددة أبرزها المصلّى الملكي داخل المسجد الجامع، إضافة إلى منازل مهمة في «الشرقية» وهي المنازل التي تحدثنا عنها في كتابنا «العمارة الإسلامية في الأندلس، عمارة القصور، ويبرز من بين هذه الآثار المبد اليهودي الذي يقع في القطاع

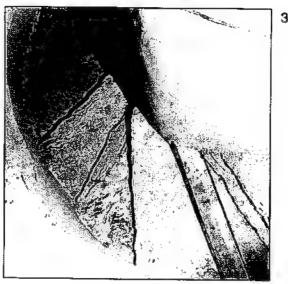
الغربي للمدينة، وهو عيارة عن ميني بسيط مربع المخطط مع وجود منصة في الأعلى مخصصة للنساء؛ كست حوائط المعبد الشرفية والغربية والجنوبية زخارف جصية جميلة، كما يوجد المدخل في الجهة الأخيرة حيث جرت إقامة المنصة، ويرجع تاريخ بناء هذا المبد اليهودي إلى الفترة من 1311 و 1315م، طبقاً لنقش كتابي فيه (كانتيرا بورجوس) تشير اللوحتان الجمعتان 85، 86 إلى أهمية هذا الأثر الذي ربطته بالفن المدجّن الطليطلي بناءاً على إجمالي الزخارف الجصّية، وقد أشرت إلى هذه الصلة في كتابي والفن الطليطلي: الإسلامي والمدجّن، وإذا نظرنا إليه من حيث أنه مبنى عبرى فهو يسبق المعبد اليهودي «الترانستو» بطليطلة 1357م في مكونات الواجهة الشرقية حيث نجد ثلاثة شوارع أوسطها به عقد تتوجه زخارف من المينات ذات الأصول الموحّدية القديمة (لوحة مجمعة 85: 4) وتتكرر في العقد، المُصَّص هذه المرة، الذي يوجد عند الحائط الغربي (3)، أضف إلى ذلك وجود نواهد النصة في الجهة الجنوبية (لوحة مجمعة 86)، ويرجع هذا العقد المذكور الذي يوجد في الجهة الغربية والذي يشكل مدخل كوة، حيث نجد به إفريزاً من القربصات مع لفظة «اللَّك» بالكوفية إلى الفن الطليطلي: فالفصوص ذات أطراف مدبية كما أن المينات الموجودة في الأعلى تُرى في صدر معبد الترانستو وفي صحن المصلِّي الذهبي بقصر تورديسياس المدجِّن؛ إذن نجد أن الصلة بالقن الطليطلي مؤكدة في مكونات الزخارف الجصِّية كافة التي نراها قائمة على النحو التالي: لوحة مجمعة 85: 4 ولوحة 86: 6، وأطباق نجمية مكونة من اثنى عشر طرفاً داخل شكل سداسي قائم في الزخارف الجصِّية في صحن دير كونتبتيون فرنتيسكا دي طليطلة، نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر؛ نوحة مجمعة 86: 2، حيث نجد شكلاً في الزخارف الجصِّية التي توجد في دورشة المورو، بطليطلة، النصف الأول من القرن الرابع عشر؛ لوحة مجمعة 86: 3: إفريز

من المقريصات في الكوة الغربية، وهو قائم في عدد من الآثار الطليطلية التي ترجع إلى نهاية (ق13) مثل قبر السيد فرناندو جوديل، بالكاتدرائية، لوحة مجمعة 86: 4: يوجد هذا الشكل في الدير الطليطلي المذكور؛ لوحة مجمعة 58: 5: من القبر المذكور، أما النمط رقم الفي اللوحة المجمعة نفسها نراه لأول مرة، في «الغرفة الملكية دي سانتو دومنجو، في غرناطة، ق 13، وفي جنة المريّف بغرناطة وفي «ورشة المورو» الطليطلية. ونظراً للتوافق في التكوين الثلاثي لمكونات الزخارف الجصية في حائط صدر هذا المعبد اليهودي، وكذا في المعبد اللاحق عليه تاريخياً، معبد الترانستو بطليطلة، فالاحتمال كبير في أن يتكرر هذا التكوين الثلاثي في المبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة أيضاً.

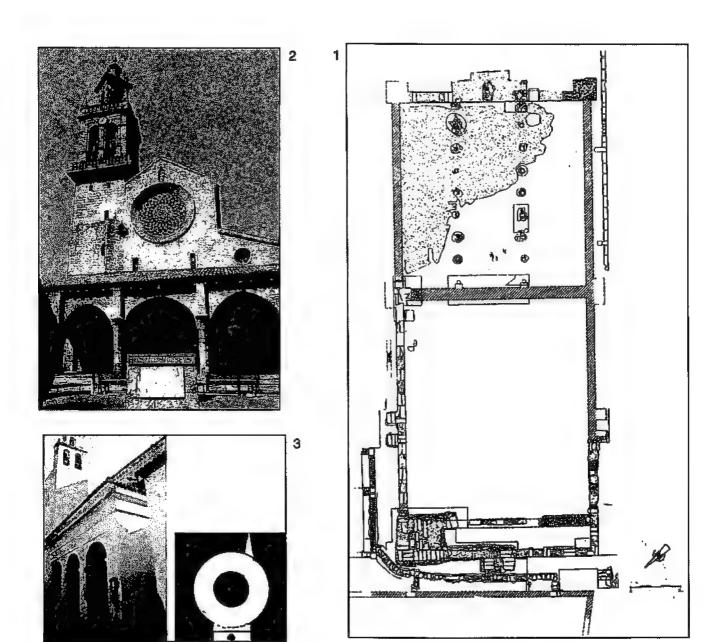




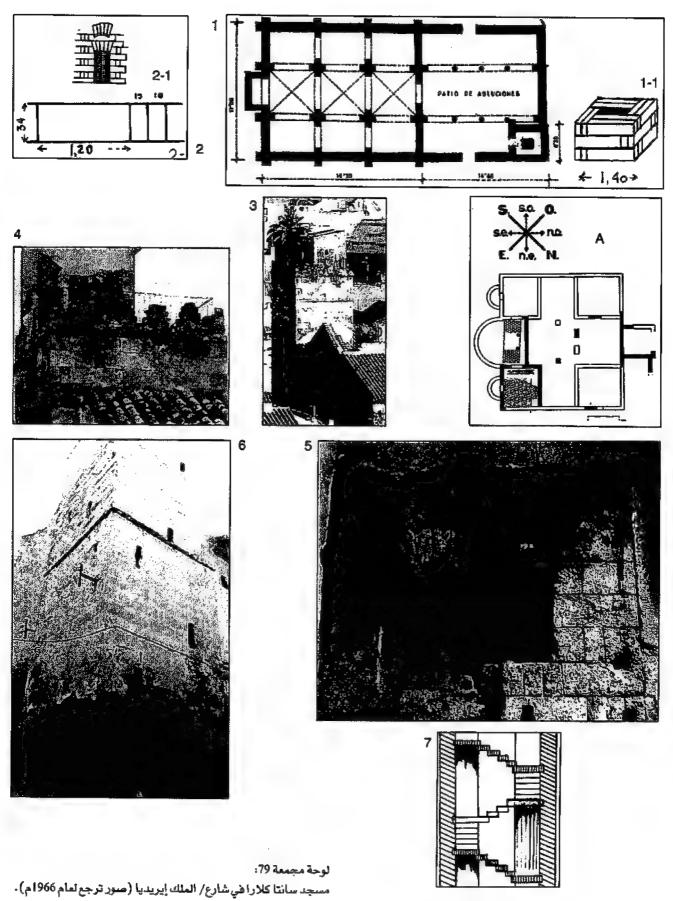


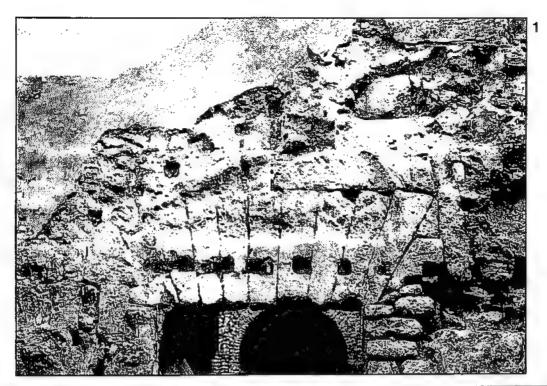


لوحة مجمعة 77: مثار سان خوان دي لوس كابائيروس، قرطبة،

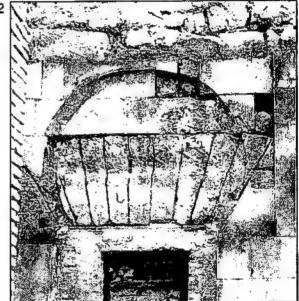


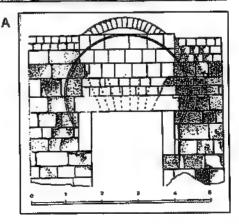
لوحة مجمعة 78: 1: مسجد فونتنار بقرطبة؛ 2: كنيسة سان لورنثو، قرطبة، 3: منار سانتياجو قرطبة.



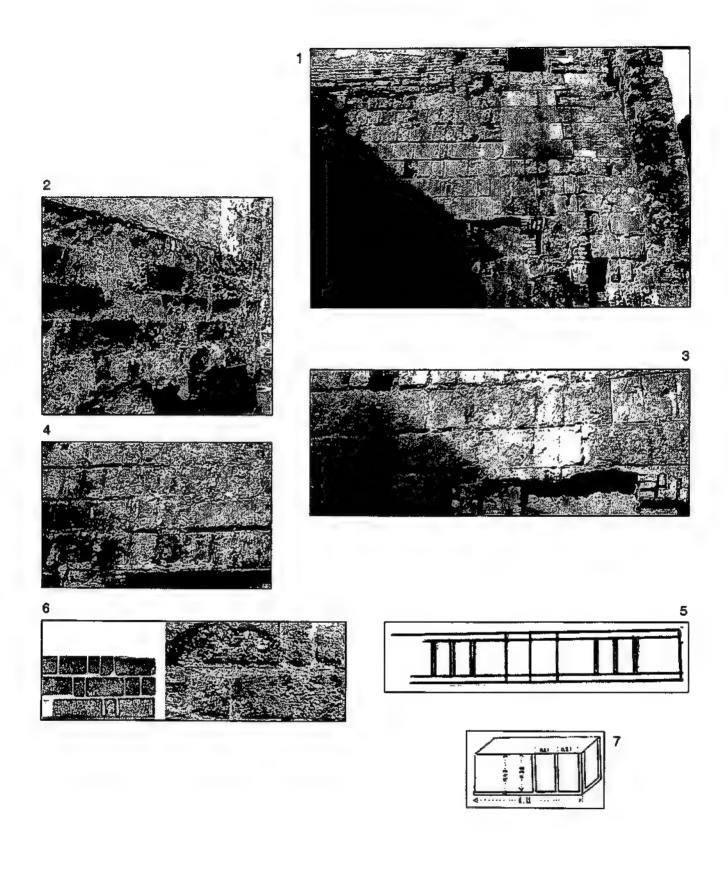




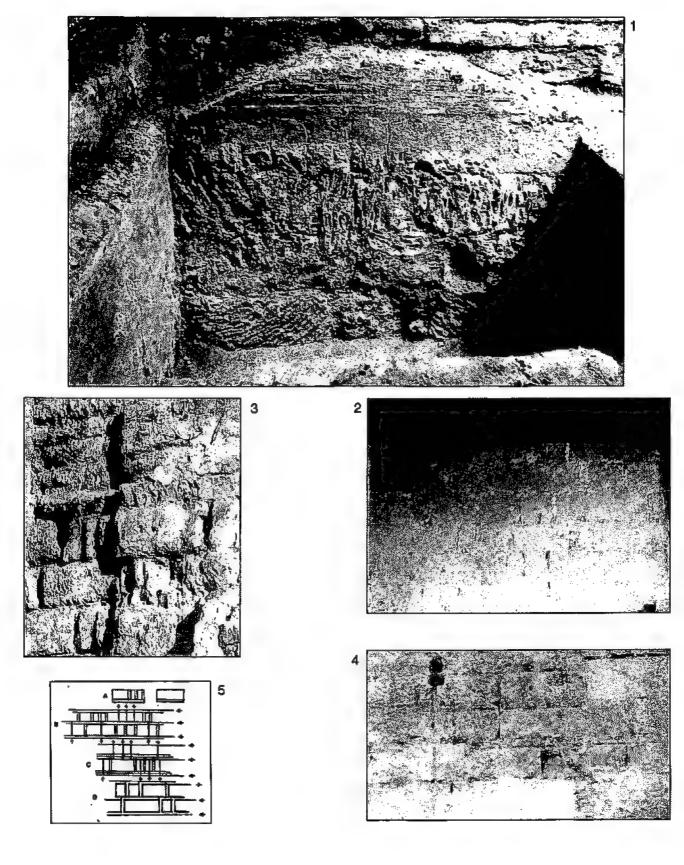




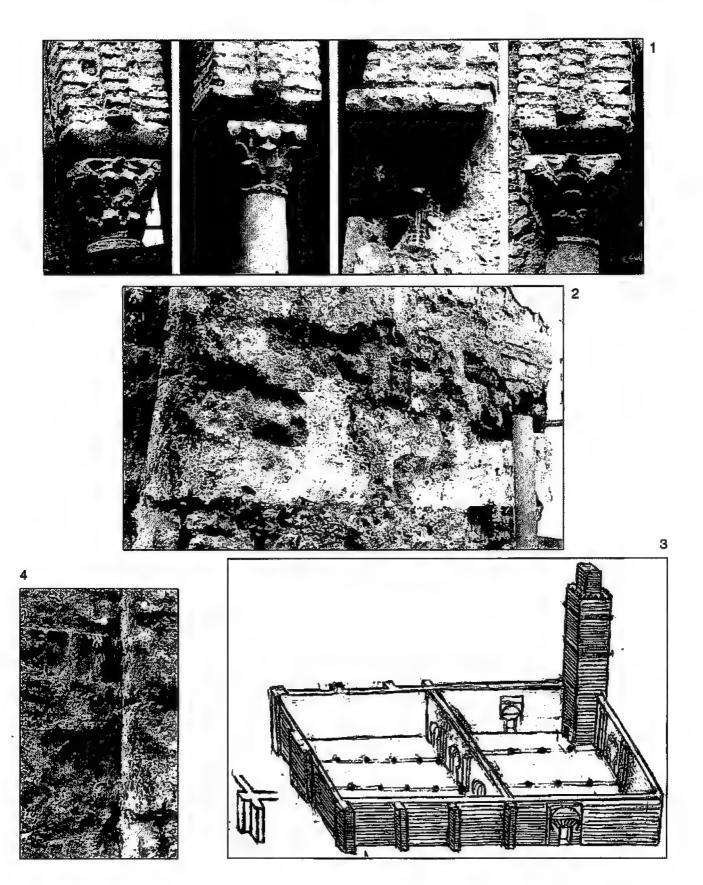
لوحة مجمعة 80: مسجد سانتا كلارا (صور ترجع لعام 1966م).



لوحة مجمعة 81: مسجد سانتا كلارا (صور ترجع لعام 1966م).

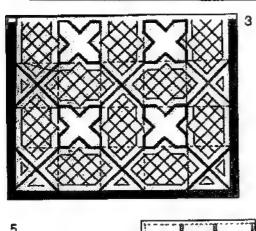


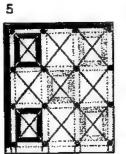
لوحة مجمعة 82: مسجد سانتا كلارا 1، 2(صور ترجع لعام 1966م).

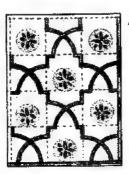


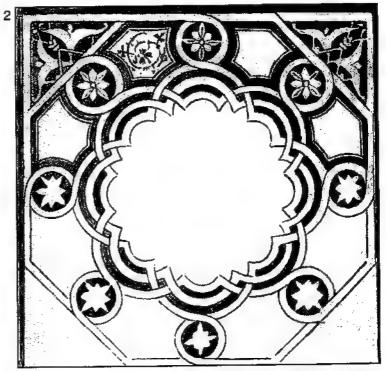
لوحة مجمعة 83: مسجد سانتا كلارا (صور ترجع لعام 1966م).

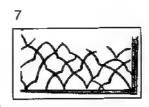


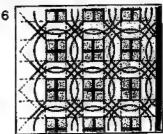




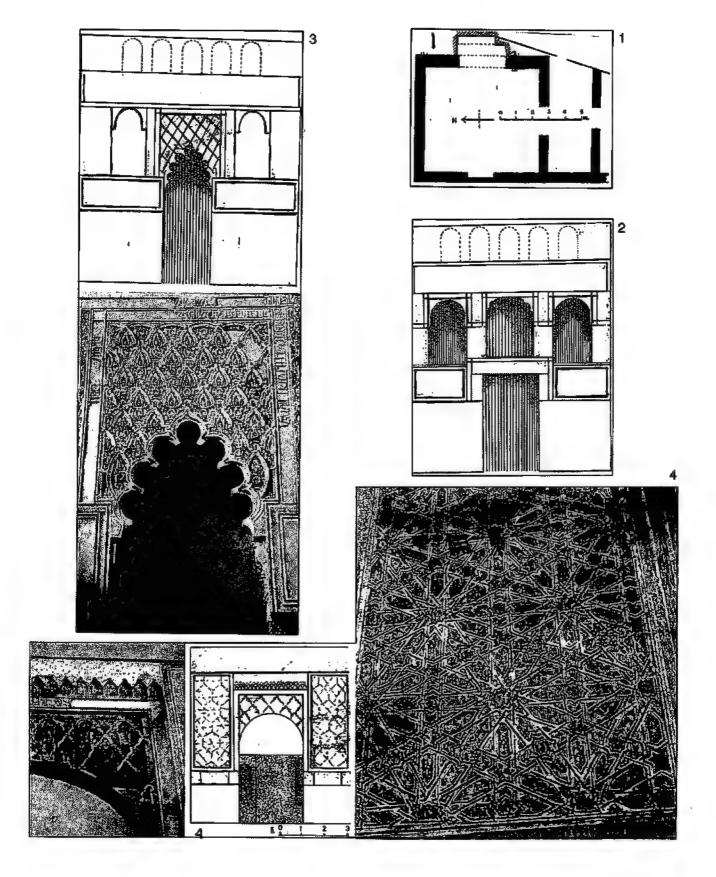




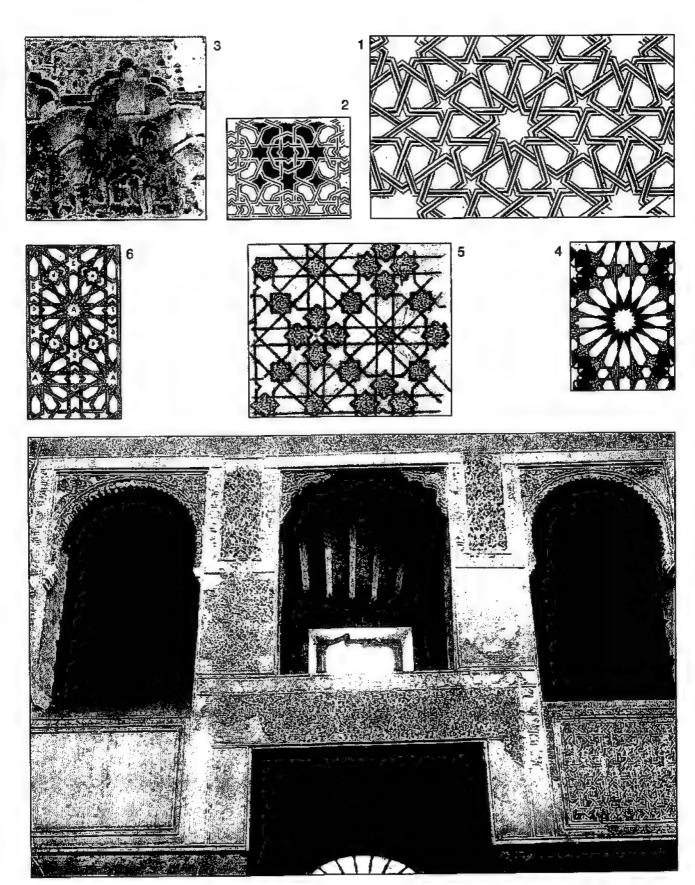




لوحة مجمعة 84: وزرات مدهونة مدجنة في سانتا كلارا.



لوحة مجمعة 85: المعبد اليهودي يقرطية (صور ترجع لعام 1966).



لوحة مجمعة 86: المعبد اليهودي بقرطبة (صور ترجع لعام 1966).



## مسرد لأهم المصطلحات المعمارية

راعينا أن يكون هذا المسرد الموجز أداة أخرى تساعد على فهم المصطلحات المعمارية والزخرفية. ومن هذا فأننا سرنا على منحى في الترجمة يساعد على المزيد من الاقتراب من النص حيث وضعنا المقترح «الترجمي» إلى جوار المصطلح المكتوب باللغة الأسبانية وذلك في محاولة لتفادي اللبس، كما أننا مدركون أيضاً أن معاني المصطلحات تختلف من عصر لآخر ومن جغرافية لأخرى.

Abace	مليلية عجود // ووق الثاح
Abrazadera	مفصّلة
Acuedução	وتناعل السنال
Ajedrezados Decorativos	زخرفة شطرنجية
All Arre bibre Areo	عقد معلق هي الهواع.
Albanega	بنيقة العقد / طبلة العقد / الفراغ الكاثن بين قوسين
Albres	ارفرف الشقف ((أي العرَّ ، النيار (فوق الخاطف)
Alfarje	سقف مسطح
Alfiz	عَلَيْتِ النَّافِدَةِ أَوْ البَعْدِ. أَيِّ الأَطْارِ المَحْيِطَةِ بِهَا
Almaizar	منزر: أي الجزء السفلي من العائط
Almena/Almuailia	رثير الله: أأتي العرز «العلوي فوق الحاكلة وهو دو الثكال مختلفة
Almizate	وسط السقوف الخشبية من أعلى / صرة السقف
Almocarabes, O. Mocarabes	، مقریضنات / مفررفضا
Altar	المذبح: الجزء المخصص لإجراء الطقوس الكنسية المسيحية
Apedyar <u>ium</u>	عَرَفَهُ ٱلنَّسِطَحِ / النَّشَافِحِ / النَّشَافِحِ / النَّمَالِحِ النَّالِي فِي الفَحْمَالِعَاتِ -
Apuntado (Ojival)	عقد مدبب (أي ليس نصف دائرة وأعلى الاستدارة مدبب)
Areo Rebajado	عقد قَنقرخ ((اي اقل من نصف أنشطوانه)



Armadura Independiente A Dos Aguas	سقف جمالوني
Arquerial	<b>3</b> €21/
Arquivolta	شنيران العقد: أي الأطار البارز المحيط بالعقد
'Airocabe	البدرة الغيشين الذي يقوم طيه كامان التيقيف الغيبالوني/ القاعدة الخشيمة السقف الحمالوني
Atauriques	توريقات
Atizonado (Aparejo).	بناء (وضع القوالي بطريقة أدية وشناوي)
Barbacana	بريكانة (سور أمامي / خط الدفاع الأول)
Bisagra	منصلة
Bóveda De Crucero	قبو منطقة التقاطع
Bullose	شهل إحمالي
Caldarium	غرفة الحرارة/ المغطس/ الجواني في الحمامات
Canto Y Tizon / Soga Y Tizon	رص الكتال التجورية أو الأجر بالطول والمرطن (أدية وشناوي)
Ciego	عقد مطموس
Chmaoio	؛ كَلْنَجُهُم مَعِنَّا رَبِيَةً مُسْرَكِمَةً ((تَوْجِد فِي القَطَعَةُ الْفِينَ تَعْلُقُ مِنْ إِلْفَقَد)). "
Collarin	طوق يوجد في بدن العمود سواء من أعلى أو أسفل
De Henadura	رغفد رعلى المكال تعدوة .
Dovela	سنجة: كتل حجرية هي مكونات المقد وقد تكون من الآجر
Enjanado	عفين المشاور شير
Ermita	مصلى (كنيسة صغيرة توجد خارج أسوار المدينة)
Esmaile	مِينَا؟ مَا فِهَا مَلَلا ءَ فِهَا أَلُوا إِنْ مِحْتَلِفَةً
Fragmentado	عقد مجزأ

Euste	بدن العمود
Iglesia	كنيسة
Impostas De Amengue De La Cúpula	حداثر بداية القبة
Intrados	بطن العقد
<b>Jembi</b>	عضادة خانيا الباب (كلعة عريفة: جنب)
Laceria	تشبيكة
Endrilio Aplantillado	أخر مقولت طوفاً الحالة المزادة
Lima	الخشية في أعلى السقف الجمالوني
Maciro Central	العمود المجوري في المثانفة
Mamposteria	الدبش: قطع حجرية غير متناسقة
Medallón	على شكل ميد البة
Mensula	حامل: أطراف دعامات السقف البارزة عن الحائط
Modiflon	كابولي (يوجد في واجهة المبنى في الجزء الطوي وأحيانا المركزي ما يكون على شكل رأس حيوان)
Mozarabe	مستعرب (أي الذين عاشوا في ظل الحكم الإسلامي في الأندلس)
Nacela	خاية معدارية <b>مقدرة</b>
Nave Central	البلاطة الوسطى/ الرواق 1
Pilastar/Pilastron	دعامة/ كتف (العمود المبني من الآجر أو الكتل الحجرية سواء كان مربعاً أو مثمناً أو أسطوانياً بمعنى أنه ليس كتلة واحدة مثل بدن العمود
Quiciarela	سكرجة (عقب الباب)
Roleo	حلية حلزونية (لفائف)
Rombo	معين : متوازي الأضلاع



Salmer/Impostas	برد عُدَى (هِيَ طَلَى القطعة من الجر أو الآجر الهشطوفة أو دالقدروجة مين ممينة لتكي طبها القطع التي هي منبث المقد
Trados	منكب العقد
Prompa	منطقة الأنتقال
Typidarium	غرفة التدفئة / البيت الأول / الوسطاني في الحمامات
	غرفة التدفئة / البيت الأول / الوسطاني في الحمامات مخارة ((داخل ما المسمى بطاهة الفقة / الوقي أي تحويد الكني)

					•			
				0				•
	•		·	·				
		12.	••	Ċ	•			
		•				¥		
	•		.,					
•								
							6.5	
1		,				10		
						6		•
	1		0.5					
·			÷					
	-	10			*	· · ·	•	
			•			***		
					. *			
	•			٠				
								÷

